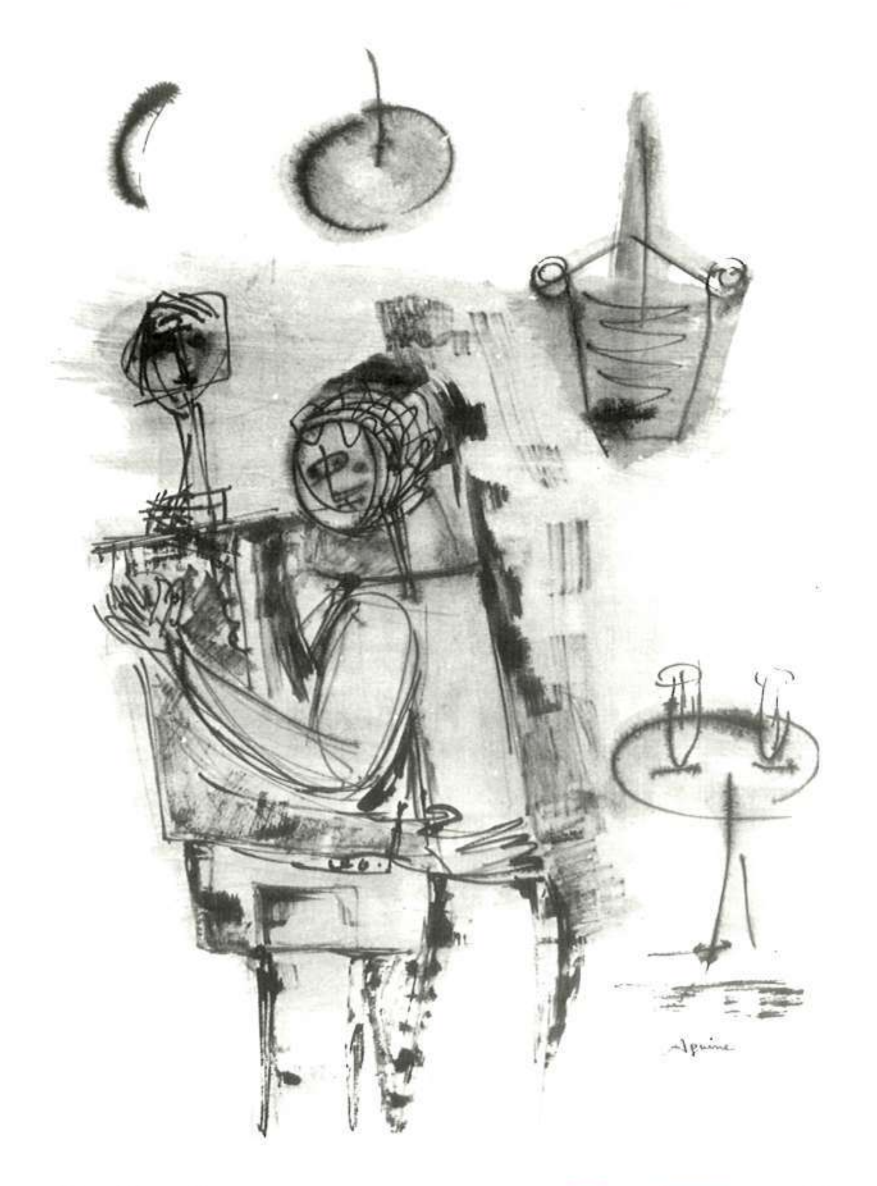
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 374
AGOSTO 1981

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

ISSN: 0011-250 X

Director

JOSE ANTONIO MARAVALL

Subdirector

FELIX GRANDE

374

Dirección, Administración y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 374 (AGOSTO 1981)

ARTE Y PENSAMIENTO

Págs.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: AGUIRRE.

Imp. FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

GOYA Y LA IMAGEN POPULAR

En su conocido libro sobre los tapices goyescos escribe Valentín de Sambricio que «de igual manera conocería éste [Goya] los dibujos que por estos años y para la 'Colección de trajes de España... Dispuesta y grabada por Don Juan de la Cruz Cano y Holmedilla', aparecida en 1777, realizara su sobrino Manuel de la Cruz, así como las series de grabados de majos y chisperos que, bailando boleros, fandangos y seguidillas, tan populares se hicieron en la Villa y Corte en los postreros años del reinado de Carlos III» [1].

Esta es una de las pocas referencias concretas que pueden encontrarse sobre el particular en la ya extensa bibliografía sobre Goya. Así como el problema de sus antecedentes y «alrededores» pictóricos ha sido abordado en diversas ocasiones, y muy especialmente por Lafuente [2], sus posibles relaciones con el dibujo y grabados populares de la época permanecen, por el momento, desconocidas. Sin embargo, tal como me propongo mostrar en el presente trabajo, son más profundas de lo que a primera vista puede parecer y contribuyen tanto a una mejor comprensión de la genial pintura del aragonés cuanto de los mismos grabados y dibujos populares.

Unas precisiones habría que hacer al texto de Sambricio. Como casi todos los autores, ha abordado el problema en la perspectiva de la formación de Goya y, fundamentalmente, en la búsqueda de antecedentes para la configuración de su visión o concepto de lo popular. Con todo, hay que decir que, en mi opinión, la relación de Goya con la imagen popular no se limita en modo alguno a los antecedentes, al proceso de formación de la pintura goyesca, sino que perdura a lo largo de prácticamente toda su evolución artística. La de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla no fue la única colección de trajes que el pintor debió conocer; la posterior de Rodríguez—*Colección general de los trages (sic) que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Ma-*

[1] VALENTÍN DE SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946, p. 86.

[2] E. LAFUENTE FERRARI, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947.

drid [3]—, las numerosas estampas anónimas de tipos, trajes y oficios, no pudieron serle desconocidas dada la difusión que alcanzaron. Además, en segundo lugar, me parece que sería reducir mucho el marco de la imagen popular relacionada con Goya limitándonos a aquella *Colección* de Juan de la Cruz y a las imágenes de majos y chisperos bailando boleros, fandangos y seguidillas—referencia con la cual me imagino que Sambricio aludía a las estampas de Marcos Téllez y Ribelles y Helip, pero muy especialmente al primero, a tenor de la cronología que fija—; pienso que será igualmente interesante tener en cuenta imágenes de Antonio Carnicero, José Jimeno, Miguel Gamborino, Juan Gálvez, Brambila, etc., además de imágenes anónimas de muy variado tema. El interés de esta relación no es, exclusivamente, el de fijar unos antecedentes o unas comunes referencias iconográficas, sino, ante todo, el de definir de un modo más nítido el complejo entramado del arte español de la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX.

1. Afinidades iconográficas: tipos y escenas

En los cartones para tapiz, siguiendo el gusto de la época, Goya recrea el mundo popular y pintoresco que tan conocido se ha hecho después. El pintor aragonés no lo inventó; estaba ahí, en las estampas con tipos y escenas de costumbres que gozaban de una amplia tradición en Francia e Italia, aunque menor en España. De la misma forma, los artistas posteriores a Goya no ignoraron sus imágenes, sino que, como veremos después, las tuvieron muy en cuenta al proyectar y realizar las suyas. El mismo Goya continuó ocupándose de esa temática cuando dejó de hacer cartones para tapiz. Buena parte de sus dibujos son entendidos muchas veces como una crónica fiel, y en ocasiones cruel—pero no por ello menos penetrante—, del medio social en que se desenvolvía, y muchos de ellos constituyen el material sin el que su pintura hubiera sido imposible. Ello no quiere decir—y en este punto estoy completamente de acuerdo con Gombrich [4]—que Goya pueda explicarse a partir de la tesis del realismo documental.

Muchas son las afinidades iconográficas entre la imaginería popular y la obra de Goya, especialmente cartones para tapiz, dibujos y graba-

[3] Existe una edición moderna, facsimilar, publicada en Madrid por la Sociedad de Bibliófilos Españoles el año 1973.

[4] E. Gombrich, «Imaginería y arte en el período romántico», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 161 (*Meditations on a Hobby Horse*, London, Phaidon Press Ltd., 1963). Gombrich se refiere concretamente a la obra de Goya sobre la Guerra de Independencia, pero creo que sus tesis, contrarias al «realismo documental», tienen una dimensión más amplia.

dos, pero también pinturas al óleo. Entre ellas hay algunas que por su fecundidad merecen ser destacadas, por ejemplo, las relativas al «ciego jacarero» (o xacarero), a los bailes y juegos—fandangos, seguidillas, boleros, la gallina ciega, etc.—, a la presentación de los más bajos estratos sociales—mendigos, labriegos y artesanos, contrabandistas, etc.—; también los puntos de contacto entre Goya y las estampas satíricas de la época, algunos de los cuales han sido estudiados ya por E. Helman [5]. Pero, además, contactos quizá no tan explícitos y complejos, pero no por ello menos interesantes, entre diversos modos de entender el paisaje, figuras y escenas, sistemas compositivos, que espero mostrar a lo largo del texto.

La serie quizá más completa sea la del «ciego jacarero». La figura del ciego, bien pidiendo limosna, bien cantando coplas y haciendo música, con lazarillo o sin él, es un tópico en la historia de la pintura. Sin salir del siglo XVIII aparece abundantemente en las series francesas de tipos populares. Watteau, Chardin, Bouchardon son algunos de los artistas que se ocuparon del tema; bien es verdad que para ellos el ciego es básicamente un mendigo y, como tal, ejerce la mendicidad en sus imágenes. El ciego es un personaje callejero en las estampas inglesas; aparece también en las imágenes italianas, portuguesas y españolas.

En nuestro país las figuras más conocidas son las que aparecen en la citada *Colección* de Juan de la Cruz [6]. Su primera lámina presenta al

---

[5] E. HELMAN, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.

[6] Me baso en el ejemplar ER-3393 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En la misma Sala de Estampas donde se conserva éste hay otros tres ejemplares—ER-3394, ER-3395 y ER-3433—, más incompletos que el primero. Los ejemplares ER-3394 y ER-3433 están iluminados en su totalidad, lo que no sucede con el ER-3393. La *Colección* constaba al menos de 81 láminas, de las que se tiene noticia, si bien en el ejemplar más completo de la Biblioteca Nacional faltan las números 67 —*Canario de la Gran Canaria*—, 70, 71—*Isleño de las Islas Canarias*—, 72—*Serrano de la Gran Canaria*—, 73—*Labrador de la provincia de Betanzos* (lámina con la que se inicia el séptimo cuaderno, que dice contener doce figuras, lo que haría un total definitivo de 84 láminas, tres más de las que se tiene noticia)—, 74—*Labradora de la provincia de Betanzos*—, 77—*Torero varilarguero*—y 78—*Torero banderillero*—. La Colección se inició en 1777, pero todavía se publicaba en 1784, fecha en que aparece el sexto cuaderno, y en 1788 está firmada la lámina 76, correspondiente al último cuaderno conocido. Desconozco la periodicidad con que se publicó y la distribución de los restantes cuadernos a lo largo de tan grande período de tiempo.

Los dibujos de los que se sirvió Juan de la Cruz Cano y Holmedilla son en su mayoría obra de Manuel de la Cruz y se encuentran en la Biblioteca Nacional y el M. Municipal de Madrid, pero también intervinieron otros autores que suelen ser menos citados: Luis Paret—láms. 29, 30, 51, 52, 53 y 54—, José Muñoz y Frías—láms. 31 y 32—, Alfonso Bergaz—lám. 33—, Julián Dávila —lámina 35—, Antonio Carnicero—láms. 37, 38, 39, 41, 42, 44 y 46—, Guillermo Ferrer—láminas 40 y 45—, Agustín Azcona—láms. 49 y 50—y José Ximeno—lám. 60—, además de las láminas que dibujó el propio Juan de la Cruz Cano.

La existencia de algunos de los dibujos preparatorios permite analizar la índole de las «correcciones» introducidas por el grabador, que en algunas ocasiones afectan positivamente a la calidad de la imagen, mientras que en otras sucede todo lo contrario; tal es el caso de la lámina 20, *Maragato*, cuyo dibujo preparatorio de Manuel de la Cruz es muy superior al grabado final, que el dibujante no firmó. Pero la mayor parte de las veces las «correcciones» afectan también al estilo: la tendencia marcada por el grabador intensifica los rasgos neoclásicos, un tanto en la línea de los artistas franceses. La imagen suele ganar en solidez y gravedad. Se hace más compacta, la figura destaca más nítidamente del espacio en que está y aquieta los movimientos que pueda haber. Naturalmente, ello no elimina las diferencias estilísticas existentes entre los dibujos originales debidos a manos distintas, diferencias que, por ejemplo, entre Luis Paret y Manuel de la Cruz siguen apreciándose en los grabados.

Ciego jacarero, según dibujo de Manuel de la Cruz. Pero no es ésta la única que se ocupa del tema; la ochenta vuelve sobre él al ilustrar un paisaje del *Careo de los majos,* de don Ramón de la Cruz: bajo el título *Josef Espejo,* el ciego dice: «La verdad, no veo mucho, / pero el oído es alaja.» El dibujo, como en el caso anterior, es de Manuel de la Cruz, y la fecha, incierta, aunque posiblemente de 1788. El mismo autor hizo también un dibujo del *Ciego de la Gayta y las Furriñas,* destinado a la obra de Juan de la Cruz que, por lo que sé, nunca llegó a grabarse (M. Municipal, Madrid). Pero estas no son las únicas manifestaciones del tema; en su *Colección general...,* Rodríguez introduce también la imagen del ciego músico, la lámina 31, dibujada por A. Rodríguez y grabada por J. Vázquez, nos presenta al *Ciego que toca la Chinfonía y su lazarillo* con un pie o título sumamente expresivo: «*Que viva la Pepa*»[7]. Por otra parte, son conocidas las imágenes de Ramón Bayeu, *El ciego músico,* que conserva el Museo del Prado, y el cartón para tapiz *Ciego tocando la gaita zamorana,* de 1779[8]. Este cartón de Bayeu presenta una notable semejanza con el *Ciego de la Gayta y las Furriñas,* de Manuel de la Cruz. Otro boceto conservado en el Museo Municipal de Madrid, de autor anónimo, titulado *Vendedores y mendigos de Ma-*

---

[7] A. Rodríguez fue uno de los dibujantes más interesantes de la época. Además de la *Colección general de los trages...,* la Biblioteca Nacional de Madrid conserva una *Historia de los trages que todas las Naciones del Mundo usan actualmente,* grabada por Martí (¿Francisco de Paula?), Manuel Albuerne, José Vázquez y posiblemente el mismo Rodríguez. Muy similares a sus estampas se publicaron bastantes anónimas con motivos de trajes regionales y locales. Que conoció la obra de Goya parece cierto, dadas las similitudes entre algunos de sus tipos y los que aparecen en los cartones goyescos; por ejemplo, entre su Cazador—lám. 36, *Héchala que no se escapará*—y el cazador de la izquierda de *La caza de la codorniz* (1775. M. del Prado); su Hortelana—lámina 86. *¿Oi Sr. calle?*—y la naranjera de *La merienda* (1770. M. del Prado); entre su *Baylarina Bolera*—lám. 18, *¡Ay qué mimo!...*—y la bailarina de Goya en el dibujo *Se hizo a obscuras* (h. 1800-1808. Biblioteca Nacional, Madrid); su Labradora—lám. 72, *Aún puedo con más*—y la moza que lleva tres cántaros en el cartón de Goya *Las mozas de cántaro* (1791/92. M. del Prado). El tipo de esta moza volverá a aparecer años después en la *Colección de Trages de España* de José Ribelles y Helip, concretamente en la lámina 23, *Labradora de Aragón,* del cuaderno 6.

La difusión de las imágenes de Rodríguez fue enorme, no sólo a través de las estampas que él mismo hizo, sino mediante los pliegos populares, anónimos, que le copiaron y simplificaron. En la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, por ejemplo, se conserva un pliego con dieciocho viñetas de tipos regionales—*de Madrid, de Castilla la Nueba (sic), de Castilla la Vieja, de Valencia, de Murcia,* etc.—que reproduce toscamente los personajes de la *Colección* de Rodríguez.

Además, hay un segundo aspecto que nos llama la atención en la *Colección* de Rodríguez: su utilización de leyendas irónicas y ambiguas como pie de sus láminas, lo que le distancia del costumbrismo neoclásico y le acerca al espíritu goyesco de los *Caprichos* y grabados posteriores. Que yo sepa, ningún otro autor empleó tan hábilmente como Rodríguez la ironía y el doble sentido; la mayor parte de los artistas se limitan a titular la imagen—tal es el caso de Juan de la Cruz Cano—o a reproducir los gritos que dan los tipos—como hace Gamborino en sus *gritos de Madrid.*

Un caso particular es el de las estampas populares para jugar, con frases alusivas y a veces enigmáticas. Conocemos una serie bastante tosca, algunas de cuyas figuras recuerdan a las de Rodríguez, con personajes femeninos y masculinos—petimetras y petimetres—, en las que aquéllas contestan a los que éstos preguntan en un juego de galanteos y requiebros al parecer muy del gusto de la época, pues también Goya introduce textos que indican ese sentido.

[8] En su catálogo de la obra de Ramón Bayeu, JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN—*Los Bayeu,* Zaragoza, Caja de Ahorros, 1979—sitúa a éste entre los cartones perdidos. Sin embargo, el cartón figuró en la exposición de 1932 con el número 16, atribuido a Francisco Bayeu, siendo el expositor el Palacete de la Moncloa. Se reproduce en el volumen publicado en 1947 con el ya célebre estudio de LAFUENTE citado en la nota 2, lámina VII, *El ciego de la zanfonía.* Ignoro si desde aquella fecha se ha perdido el cartón, pues por tal lo da Morales.

drid en la época de Carlos III, presenta también dos imágenes de ciegos músicos que tocan la zanfonía.

El final del siglo no terminó con el tema, como ponen de manifiesto, primero, la lámina de Rodríguez y, después, los grandes artistas del costumbrismo romántico, especialmente Leonardo Alenza, que nos ha proporcionado abundantes y magníficas imágenes de esta figura, y Francisco Lameyer. Por su parte, José Ribelles y Helip recoge nuevamente el tipo del *Ciego de la zanfonía* en la lámina 37, correspondiente al cuaderno 10, de su *Colección de Trajes de España*[9]. La relación entre Ribelles y Goya no se limita a esta figura, tal como indiqué en la nota 6 y espero mostrar más adelante a propósito de las estampas de bailes y juegos.

El ciego tocando la guitarra, el ciego mendigando, cantando, fue uno de los temas constantes del arte goyesco. La obra más conocida es el cartón para tapiz *El ciego de la guitarra* (1778. Prado) y, en relación con él, el aguafuerte *El ciego de la guitarra* (1778. M. M. A. Nueva York). La figura vuelve a aparecer en *Dios se lo pague a Usté (sic)* (1800-1804. Prado). Muy cambiado, el ciego reaparece en sucesivos dibujos—*Muy acordes* (1800-1812. Col. E. V. Thaw, Nueva York), *Ciego enamorado de su potra* (h. 1803-1824. Prado), *Mendigo ciego con un perro* (¿1824? Fund. Lázaro, Madrid)—y grabados—*Dios se los pague a Usted* (h. 1800-1804. Col. particular, Buenos Aires), correspondiente al dibujo citado del mismo título; *El cantor ciego* (1825-1827. Col. particular, Buenos Aires)—, hasta alcanzar su máxima expresión en el ciego de *La romería de San Isidro* (1820-1823. Prado), una de sus más impresionantes pinturas negras.

Las similitudes iconográficas entre los ciegos de Manuel de la Cruz y de Goya son lo suficientemente importantes como para que desechemos la casualidad. En ambos casos se trata de un tipo madrileño, y Goya ha tenido buen cuidado en respetar la configuración establecida de los tipos, quizá por el éxito que en aquellos años tenía el género. El cuidado por los tipos, de algunos de los cuales hablaré más extensamente en el epígrafe siguiente, se pone también de manifiesto en el carretero murciano que aparece en el aguafuerte, pero no en el cartón. Si lo comparamos con la imagen que Rodríguez pondrá en su *Colección*

[9] Desconozco con exactitud la fecha en que se realizó la *Colección* de Ribelles. El expediente del artista no es consultable en este momento debido a que el Archivo de la Calcografía Nacional está siendo trasladado.

Como tantas otras cuestiones, las relaciones que pudieran existir entre Ribelles y Goya es cosa por el momento desconocida. Félix Boix indica que Ribelles era apreciado por Goya, pero no aporta testimonio o dato alguno—en «Pintores costumbristas madrileños de la época romántica», dentro del volumen *Homenaje a las artes gráficas*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1927—. Por su parte, Goya debería conocer también a Albuerne, uno de los grabadores que más activamente intervinieron en la *Colección* de Rodríguez, puesto que un dibujo hoy desaparecido del pintor, el *Emblema del Real Instituto Militar de Madrid* (1806), fue grabado por Albuerne.

—lámina 90, *En la puerta de Atocha nos veremos*—podemos darnos cuenta de las similitudes. En general, cabe decir que el aguafuerte está más próximo que el cartón a las imágenes de tipos populares; cada uno de los personajes destaca claramente del conjunto y ofrece frontalmente su fisonomía [10]. Si, por otra parte, tenemos en cuenta la cronología, la secuencia es claramente ilustrativa: la *Colección* de Juan de la Cruz aparece en 1777 y rápidamente alcanza un éxito enorme, hasta el punto de que después se realizarán ediciones fraudulentas, que el propio Juan de la Cruz denuncia en la suya. Ese fenómeno no podía ser desconocido a Goya—y posiblemente a algunos de los miembros de la familia real y personas allegadas—, y quizá no sea casual que el pintor aragonés emprendiera la realización en 1778 de un grabado que si no era un intento de comercializar masivamente la imagen—posiblemente no lo fuera, al estar destinado el original a un tapiz para la familia real—, sí parecía, al menos, un intento de difundirla.

Al año siguiente, 1779, Ramón Bayeu volvía sobre el tema. Esta vez el ciego no tocaba la guitarra, sino la zanfonía, eligiendo así un tratamiento del personaje diferente al de Goya—quizá el que más iba a cultivarse después y, en todo caso, el más próximo al casticismo localista—. Bayeu, al igual que los grabadores populares y a diferencia de Goya, insiste más en el personaje que en la escena, aquella escena cuya variedad y colorido había motivado su devolución a Goya para que simplificase el cartón y así pudiera hacerse más fácilmente el tapiz.

El del «ciego jacarero» no es el único tipo de la imaginería popular que Goya aborda. Quisiera ahora referirme a dos entre los más considerables de los que el pintor creara: las figuras femeninas que de un modo genérico suelen denominarse majas, aunque muchas veces no lo sean, y las masculinas, de jaques, contrabandistas o, simplemente, embozados. Voy a dejar por el momento los cartones para tapiz, en los que tales figuras son muy conocidas, y abordar una serie a la que hasta ahora me he referido muy parcamente, los *Caprichos*.

En el capricho número 5—*Tal para cual*—aparecen dos figuras, femenina y masculina, que volverán a estar presentes en otras láminas de la serie, por ejemplo, en la séptima, *Ni así la distingue,* en cuyo segundo plano hay también otra figura femenina sentada, además de la que se percibe entre la pareja; en el capricho 16, *Dios la perdone: y era su madre,* vuelve a aparecer la figura femenina, ahora con una vieja que se le acerca; en el capricho 27, *Quién más rendido,* los encontramos de nuevo con varias figuras al fondo. Todos los historiadores y

---

[10] El murciano es también una de las figuras que riñen en el cartón *La riña en la Venta Nueva,* al que luego aludiré en el texto.

comentadores de estas estampas han hablado de la belleza de esas damas, damitas o damiselas, que todos esos nombres se les ha aplicado, de su palmito y componente erótico, poniéndolas justamente en relación con el espíritu que anima los dibujos del *Album de Sanlúcar.* Ahora bien, Goya no habla de damas cualesquiera, sino que está presentando un tipo concreto, y nos proporciona una pista de su concreción en la explicación de los *Caprichos* contenida en el manuscrito 1 [11]; dice: «Vuélvase la *petimetra...*» En todos los casos, con muy ligeras variantes en el tocado o en el vestido, se trata de una petimetra, no de una figura femenina cualesquiera. Que la petimetra era un personaje femenino bien determinado nos lo dicen las imágenes de la época, desde las anónimas como *Boleros y currutacas son géneros del país* hasta las muy pormenorizadas de A. Rodríguez. Este artista presenta, entre otras, dos petimetras que se aproximan mucho a Goya, describiendo su atuendo con ciertos detalles. Una es la que aparece en la lámina 4 de su *Colección—Petimetra con basquiña de flecos de madroños y mantilla negra transparente con blondas. «Me espera mi amiga»*—y otra la correspondiente a la lámina 6—*Petimetra con basquiña de tres flecos lisos y mantilla blanca con guarnición. «Quando usted guste cavallero»*—; además, hay una tercera variante menos relevante para nuestro tema en la lámina 34—*Petimetra con mantón. «Perdone hermano»*—, que no agota, en modo alguno, el extenso repertorio de petimetras de Rodríguez. Limitándonos a las dos primeras, es fácil ver que Goya y Rodríguez coinciden plenamente en la basquiña, similar en todos los caprichos citados, que parece de tres flecos lisos, como en la lámina 6 de Rodríguez, sin madroños, variando Goya el tocado, que en el capricho 5 es un velo transparente, en el 7 es una mantilla oscura—si bien en ese mismo, en la figura sentada, puede apreciarse lo que creo es una mantilla blanca y un tocado en todo similar al que presenta Rodríguez—, en el 16 una mantilla blanca con guarnición y en el 27 una mantilla oscura de nuevo, que quizá pueda ser la mantilla transparente con blondas de que habla Rodríguez en su lámina 4, pues plegada y recogida ha de perder la transparencia. También en este último capricho los dos personajes femeninos del segundo plano están ataviados de la misma manera y una de las mujeres parece llevar velo transparente.

¿Qué decir del oponente de la petimetra, la figura masculina? La explicación del manuscrito 1 al capricho 5 se refiere a él como un «pisaverde». Los manuscritos 2 y 3 identifican los personajes con María Luisa y Godoy. Ahora bien, Godoy no era un pisaverde o al menos no era un pisaverde cualesquiera como los muchos que pulularían por las

[11] M. del Prado, Madrid.

calles madrileñas. Algún rasgo debe haber para que las atribuciones de los manuscritos no sean una inverosímil y disparatada invención. Una vez más, es Rodríguez quien nos facilita, si no la clave, sí al menos una sugerencia a tener en cuenta. Su primera lámina de la *Colección* nos presenta a un *Petimetre de serio* que va «... *a Palacio*», y aunque la figura no tiene mucho que ver en su fisonomía y disposición con las de Goya, creo que el atuendo es el mismo: el mismo gorro, el espadín, el ceñido levitín, las medias, etc., todo coincide con este personaje que va «a Palacio», lo que no sucede con otros petimetres que Rodríguez recoge en su colección. La relación que muestra *Tal para cual* es, por tanto, la de dos petimetres, y él está vestido de serio, como para ir o estar en palacio. Ello podría contribuir a legitimar las atribuciones de los manuscritos 2 y 3, pero también en este punto encontramos algunas dificultades, pues este petimetre de serio no aparece sólo aquí, sino en otros caprichos posteriores que para nada se han referido a la reina y su favorito. Aparece en *Ni así la distingue* y se le percibe con toda claridad en *¿Quién más rendido?* Lo único, pues, que podemos establecer con precisión es que Goya no se ha movido en el campo de la invención; que ha recogido tipos concretos y claramente identificables en las calles madrileñas, pues todos son de Madrid y se distinguen con facilidad de los petimetres de otras poblaciones.

A mediados de siglo la figura del petimetre fue vista con un agudo sentido crítico. El padre Isla saca a relucir uno de estos personajes en su *Fray Gerundio de Campazas* que ha sido considerado como el paradigma del género en España. Incluso el nombre resulta afrancesado, según indica la composición introducida por el padre Isla:

> «*Llamar a un pisaverde* pisaverde,
> *No hay mujer que de tal nombre se acuerde;*
> Petimetre *es mejor y más usado,*
> O por lo menos más afrancesado» [12].

En la década de los setenta este sentido crítico, antiafrancesado, parece haber desaparecido, al menos parcialmente. Juan de la Cruz presenta una *Petimetra con manto en la Semana Santa*—lámina 12 de su *Colección*—que no ofrece sentido paródico alguno. En esa imagen encontramos el velo corto y transparente de las petimetras goyescas, pero el resto del atuendo y la disposición general de la figura poco tienen que ver con Goya o el mismo Rodríguez.

---

[12] José Francisco de Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, Libro IV, cap. 8, Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1973, p. 167. También se refiere el autor a la dama afrancesada, petimetra, en el cap. 9 de su Libro V.

Goya, sin embargo, sí recupera un marcado sentido paródico, especialmente en los *Caprichos*, pero también en sus dibujos. Ahora bien, el motivo crítico no es, al menos a primera vista, el afrancesamiento que tanto denostaba el padre Isla. Si Goya es «gerundiano», y lo es [13], el sarcasmo va ahora por caminos diferentes. Parece como si el pintor aragonés deseara poner en solfa todo el énfasis que algunos pintores de la época han puesto en este personaje. José Camarón y Boronat, por ejemplo, hace varios dibujos de petimetras; entre ellos me parece posible destacar el número 877 de la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, que tantos puntos de contacto tiene con Goya, especialmente con sus dibujos del *Album de Sanlúcar* (A) y del *Album de Madrid* (B), pues si bien no es posible destacar una figura concreta de estos álbumes que se identifique con la imagen de Camarón, no me cabe duda de la proximidad significativa entre las petimetras de ambos pintores. Mas lo que en Camarón es una aceptación pura y simple del rococó provinente de las «fiestas galantes», en Goya es un sarcasmo precisamente de lo galante: la petimetra se convierte en un objeto codiciado por galanes, dominado por las dueñas..., *bien tirada está.*

El tema de la petimetra de Camarón nos conduce a otra serie de problemas: la influencia de los artistas de corte rococó en la obra de Goya. Aunque sólo sea a título de indicación deseo referirme a algunas imágenes que guardan puntos de contacto con la obra del pintor aragonés; por ejemplo, algunos dibujos de José Jimeno y Carrera, y concretamente el titulado *Eumenia desmayada en los brazos de Termonio* (Madrid, Biblioteca Nacional), que podemos relacionar bastante explícitamente con los caprichos 9 y 10, *Tántalo* y *El amor y la muerte*. En menor medida, también de Jimeno, *Doncellas bailando en torno a un árbol* (Madrid, Biblioteca Nacional), que puede contraponerse a los bailes goyescos y de Marcos Téllez.

Cabe decir que mientras las imágenes populares tratan ante todo de destacar el tipo, eliminando o reduciendo considerablemente los elementos paisajísticos, a fin de singularizar el personaje, las imágenes de raíz rococó, incluso cuando se ha avanzado en el marco neoclásico, procuran evitar esta singularización. Los tipos o personajes se captan en un ámbito casi siempre natural, en el que están plenamente integrados, en un momento de la acción, con un marcado énfasis temporal que se ha heredado de la «pintura de fiestas galantes». Aunque cuidadoso de los ti-

[13] La relación entre Goya y el P. Isla ha sido pormenorizadamente estudiada por EDITH HELMAN en *Transmundo de Goya* (edic. cit.) y, más someramente, en *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970. Sólo deseo añadir que también el capricho 40, *¿De qué mal morirá?*, puede tener su origen en el P. Isla, si bien no en *Fray Gerundio*, sino en *Cartas de Juan de la Encina*, donde el juego de palabras adquiere una riqueza satírica que sólo Goya será capaz de emular después plásticamente. BAE, XV, 407-408.

pos, Goya recoge esta herencia, y si no lo hace de un modo estricto sí tiene en cuenta esa clase de sensaciones. Su concepción del paisaje puede percibirse también en otros autores, por ejemplo, en Antonio Carnicero, cuando dibuja *Pastores y zagalas en torno a un río que les habla* (Madrid, Biblioteca Nacional), si bien en este caso la presencia de los personajes nos dificulta considerablemente la percepción de la naturaleza en que aquéllos están.

El ámbito natural que Goya pinta no es un «paisaje objetivamente retratado», ni tampoco una mera indicación informativa, como sucedía en Juan de la Cruz, sino un paisaje sentido y gustado, al igual que en Camarón y Carnicero, que implica la presencia activa de un sujeto sensible. Me atreveré a decir que en este aspecto Goya enlaza, sobre todo en sus cartones para tapiz y en sus dibujos primeros, con esa corriente de pensamiento y sensibilidad poética que están en el centro de la ilustración española del último tercio del siglo [14].

Cuando Juan de la Cruz hizo su *Petimetre con manto en la Semana Santa,* el pintoresquismo descriptivo estaba por encima de cualquier otra cosa; cuando Camarón dibuja *Petimetre,* lo descriptivo, sin haber desaparecido, está subordinado a la movilidad, a la impresión o sensación que el artista desea captar y transmitir. El tipo de Juan de la Cruz es un arquetipo intemporal dentro de su costumbrismo; el personaje de Camarón es un instante, pura temporalidad. Ambos, uno y otra, forman parte relevante de los materiales que ha de utilizar Goya.

El último de los tipos al cual deseo referirme es el de los «embozados». Majos, jaques y andaluces parecen tener, en tiempos de Juan de la Cruz, más audiencia que los petimetres. Hay un grabado en su *Colección* que tuvo especial fortuna: *Andaluz,* lámina 11, según dibujo de Manuel de la Cruz. Años después lo encontramos prácticamente copiado por Federico de Madrazo cuando en 1864 hace los figurines para *Pan y toros,* de Picón y Barbieri (toda la serie de dibujos de Madrazo se conserva en el Museo Municipal de Madrid). Pero no es necesario esperar hasta el siglo XIX; su rastro se vislumbra en la obra de Goya, primero en los dos cartones de 1777, *El Paseo de Andalucía* y *La riña en la Venta Nueva* (ambos en el Prado); después, en el que hiciera en 1779, *El resguardo de tabacos* (Prado), y en caprichos como *Muchachos al avío* (núm. 11) o en el embozado de *¡Pobrecitas!* (núm. 22). En

[14] El análisis del pensamiento y la poesía ilustrados va en este punto muy por delante de la historiografía artística. Los estudios de RUSSELL P. SEBOLD sobre Cadalso—*Cadalso: el primer romántico europeo de España*, Madrid, Gredos, 1974—, el P. Isla—Introducción a *Fray Gerundio de Campazas,* Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1973—y Torres Villarroel—Introducción a *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1976, y *Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel,* Barcelona, Ariel, 1975—son avance y ejemplo de una visión de nuestro siglo XVIII que tiene muy poco que ver con la tradicional.

el primero de los cartones citados la referencia es bastante clara, aunque en su descripción Goya nos habla de un *jitano* y una *jitana (sic)* [15], lo que no concuerda con la iconografía tradicionalmente establecida de estos personajes. En *La riña en la Venta Nueva* la relación es mucho más distante, si bien podemos fijarla a partir de la figura del ventero que recoge el dinero, próxima a su vez a *El resguardo de tabacos* y al capricho número 11. Por último, la referencia vuelve a ser directa en el embozado de *¡Pobrecitas!*

El segundo de los temas a que quisiera aludir antes de pasar al análisis de las semejanzas y diferencias estilísticas es el de los juegos y bailes, las diversiones que son tópicas en la obra de Goya y en la imaginería popular de la época.

Al igual que sucedía en el asunto anterior, bailes y juegos habían sido—y eran—temas habitualmente abordados en las imágenes francesas, italianas e inglesas. España no fue una excepción. El número de estampas conservadas con estos asuntos es bastante abundante, como lo son las imágenes que hacen referencia a algunos de los protagonistas aislados, majos y majas bailando. Muchas de estas imágenes son anónimas; de otras conocemos sus autores; entre todos destaca un artista del que sólo sabemos el nombre y la época en que vivió: Marcos Téllez, activo en la segunda mitad del siglo XVIII. Su importancia en el marco del grabado popular es muy relevante y sería de gran interés contar con algún estudio monográfico que aclarase el papel de este artista en la evolución de la imaginería popular del setecientos. Su obra más completa es la titulada *Seguidillas boleras,* que consta de seis láminas numeradas. Puede verse un ejemplar en muy buen estado en la Biblioteca Nacional de Madrid [16]. También puede ser de Marcos Téllez, aunque no

---

[15] V. DE SAMBRICIO, *ob. cit.*, pp. 207-208.

[16] Signatura ER-3439. Desconozco si la Colección, tal como se conserva, está completa. Marcos Téllez era dibujante y grabador, según indica la firma que aparece en otras estampas, *Salteadores de caminos*—«Marcos Téllez Inbt.»—o *Bestimenta qª usan los Contravandistas Españoles (sic)*—«Marcos Téllez lo inbentó y grabó» *(sic)*.

Las *Seguidillas Boleras* puede ser un buen ejemplo de lo que era una serie de estampas de la segunda mitad del siglo. En papel de mala calidad, los grabados sin firmar tenían un número en la parte superior que permitía situarlos en el conjunto de la serie, abajo un breve texto explicativo de la escena. Aunque muy semejantes, los formatos de las diferentes estampas no son exactamente iguales, oscilando desde los 208 por 300 de la lámina 6 hasta los 277 por 285 de la 3. En cuanto a la imagen, la estructura es muy similar en todas las estampas en un espacio casi vacío, con sólo algunos motivos vegetales y, en algunos casos, una escueta decoración floral, majos y majas bailan al son de un guitarrista, sentado o de pie, al modo de Goya o de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla (en una ocasión no es *un*, sino *una* guitarrista). Como en el caso de Juan de la Cruz, los motivos paisajísticos están sólo muy levemente indicados, a fin de disponer de un espacio amplio en que destaquen claramente las figuras. Su movimiento no es nunca violento, a veces difícil, especialmente cuando se trata de pasos complicados en los que la torsión del tronco es imprescindible, pero en todos los casos con gracia indudable. La fisonomía de los personajes, que en su mayor parte se han dispuesto de frente, son todas muy parecidas y basadas en rasgos notablemente homogéneos, tanto para los hombres como para las mujeres. Cuando están de perfil, los rostros son nítidos y planos; de frente, muy esquematizados. Aunque dentro del neoclasicismo, las figuras, en su estilización, conservan algunos rasgos que sería posible adscribir al rococó, si bien la identificación estilística se ajusta bastante mal a las categorías historiográficas tradicionales.

lleva firma, la estampa *El juego de la gallina ciega,* de la que se conservan ejemplares tanto en la Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid como en el Museo Municipal de esta ciudad. Otro autor que algo más tarde cultivó también el tema fue el ya citado José Ribelles y Helip—*El Bolero. Bayle (sic) Español* (B. Nacional, Madrid)—, y una vez más aparecen cartones para tapiz, entre ellos el de Ramón Bayeu *Baile junto al puente en el Canal del Manzanares* (1784. M. Municipal, Madrid) [17], así como numerosas colecciones de bailarines y bailarinas en las colecciones ya citadas. Un grabado de P. de Machy, hijo, realizado en Madrid en 1790—*Diversión española* (B. Nacional, Madrid)—, del que hay una versión hecha en Francia, vuelve sobre el tema del baile. De autor desconocido son también varias estampas que se conservan y muchas fueron las que debieron existir, pues los números e indicaciones señalan que casi todas formaban parte de series extensas de las que sólo han quedado restos reducidos: *El buen humor de los andaluces, Boleros y currutacas son géneros del país, El bolero,* etc., todas ellas en la Biblioteca Nacional de Madrid; *Majas y manolos bailando,* procedente de la Colección Félix Boix, en el Museo Municipal de Madrid, formando serie con otras dos estampas, la ya citada *El juego de la gallina ciega* y *Merienda en el campo,* etcétera.

Goya abordó estos temas de bailes y diversiones en dos conocidos cartones para tapiz: *El baile a orillas del Manzanares* (1777. Prado) y *La gallina ciega* (1788-89. Prado). Posteriormente, aunque no olvidó estos asuntos de diversiones populares, su perspectiva cambió de forma radical, desapareció el entusiasmo casticista para dar paso a un tono que, a fuer de irónico, resultaba agrio—como en el dibujo *A q^e^ bendrá (sic) el faldellín y los calzones* (h. 1803-1824. Prado)—, disparatado—*Fantasma danzando con castañuelas* (1824-1828. Prado)—, alegre y testimonial—*Cuydado (sic) con ese paso* (1803-1812. Art Institute, Chicago), *Danza de provincias* (1812-1813. M. M. Art, Nueva York), *Pareja bailando* (h. 1810-1824. Antes, Marqués de Casa Torres, Madrid)—, pero en cualquier caso lejos de la estampa popular del XVIII, presintiendo, por el contrario, lo que había de ser el costumbrismo romántico del ochocientos. También en los *Caprichos* aparece una imagen, entre otras, que ejecuta un paso de baile, aunque en un contexto que nada tiene que ver con la danza: *No te escaparás,* Capricho número 72. El sentido

---

[17] *Baile junto al puente en el Canal del Manzanares* es el título del M. Municipal de Madrid. MORALES, en su ya citado libro, lo denomina *Puente del Canal de Madrid* e indica que fue realizado sobre boceto de Francisco Bayeu. También realizó Ramón Bayeu un cartón titulado *Danza de los mozos de Caravanchel* (1777. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid), que supone una variante muy notable respecto del habitual tratamiento del tema. Sobre todos estos puntos, JUTTA HELD, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas,* Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1971.





Goya: *«La caza de la codorniz» (detalle, 1775). Museo del Prado.*

A. Rodríguez: *«Cazador» (núme-*
-o 36 de «Colección general de los trajes...», Madrid, 1801/5).





uan de la Cruz: *«Andaluz» (núm. 11*
e «Colección de trajes de España». 1777).

Goya: *«La maja y los embozados» (detalle). Museo del Prado.*



A. Rodríguez: *«Labradora» (número 72 de «Colección general de trajes», Madrid, 1801-1805).*



Goya: *«Las mozas del cántaro» (detalle, 1791/2), Museo del Prado.*



J. Camarón y Boronat: ***«Petimetra» (dibujo), Biblioteca Nacional, Madrid.***



Anónimo: ***«Boleros y currutacas son géneros del país», Biblioteca Nacional, Madrid.***



M. TÉLLEZ: «*Juego de la gallina ciega*» (*núm.* 6 de «*Colección general de los trajes...*», *Madrid, 1801/5*).



GOYA: «*La gallina ciega*» (*1788/9*), *Museo del Prado.*



A. RODRÍGUEZ: *«Petimetra» (número 6 de «Colección general de los trajes...», Madrid, 1801-1805).*



GOYA: *«Ni así la distingue». Núm. 7 de «Caprichos» (1797/8).*



JUAN DE LA CRUZ: *«Barbero majo dando música» (núm. 5 de «Colección de trajes de España, Madrid, 1777).*



A. RODRÍGUEZ: *«Petimetre» (número 1 de «Colección general de los trajes...», Madrid, 1801/5).*

casticista que todavía perduraba en las figuras femeninas del *Album de Sanlúcar* desaparece definitivamente.

El último de los dibujos citados, *Pareja bailando,* podría compararse, por ejemplo, con otras parejas bailando de la época, como la ya mencionada de Ribelles y Helip *El Bolero. Bayle (sic) Español,* pero cuánta diferencia entre una y otra. Ribelles sigue apegado a unos condicionantes neoclásicos que tienden a mostrar claramente a los bailarines, con un espíritu casi didáctico, mientras que Goya se preocupa por el momento y la impresión instantánea, con la acción del baile, rompiendo con aquella presentación que había sido típica de los primeros cartones para tapiz. Estos sí deben compararse con las imágenes de Marcos Téllez o de P. de Machy, hijo. La concepción de la escena es muy próxima; en unos y otros hay personajes similares, aunque, como veremos en seguida, el planteamiento goyesco tiene ya en cuenta otros objetivos.

2. Goya y la imagen popular

Creo que a lo largo de la abocetada exposición anterior se ha puesto de manifiesto que, además de sus relaciones con Tiépolo o con la pintura francesa, Goya se movía en un medio de imágenes que le influyeron y sobre el que él influyó. Pero espero haber sugerido también —si es que esto necesita ser sugerido—que nunca fue un copista o un traductor de esas imágenes populares a una pintura de más elevado nivel. Goya las transformó, a veces radicalmente, y en esos cambios se perfila un sentido de su pintura que es coherente y contribuye de forma decisiva a comprender la trayectoria general de su arte. Tales son las cuestiones que deseo abordar, aunque sea muy someramente, en este segundo epígrafe.

La imaginería popular española de la segunda mitad del siglo XVIII se mueve en el marco de un neoclasicismo preocupado por elaborar unos tipos y escenas concretas, procurando ofrecerlos con la mayor contundencia y claridad posible. En ocasiones, por ejemplo, en la *Colección* de Juan de la Cruz, sus figuras tienen hasta un cierto sentido escultórico, que ni siquiera el dinámico dibujo de Paret ha sido capaz de eliminar. La minuciosidad en los detalles, la simplificación en la composición son algunos de los rasgos más evidentes hasta bien entrado el siglo XIX, pues Ribelles también participa de semejante enfoque. Naturalmente, estas afirmaciones no deben ser absolutizadas, dado que hay todavía artistas muy propicios a los rasgos rococó; José Jimeno es uno de ellos, y la línea divisoria entre rococó y neoclasicismo no es suficien-

temente nítida como para poder trazarla con claridad, pero en términos generales creo que esa es la situación.

El «popularismo» de Goya no se debe a la presunta novedad de su temática, sino al modo de plantear unos asuntos que estaban en el ambiente. Su llamada «veta brava»—con que algunos críticos han tratado de caracterizarle—se llena de contenido no en la alusión a jaques, majos y majas, celestinas y prostitutas, sino en la explicación y análisis de los artificios pictóricos de que se sirve para llevarlos al lienzo, el cartón o el papel: el paulatino desprenderse de los rasgos neoclásicos que todavía le definen inicialmente.

Cuando pinta *La caza de la codorniz* su posición es muy próxima a la de Juan de la Cruz y Marcos Téllez. Salvando las evidentes diferencias cualitativas, el tipo de composición empleado es muy similar: la escena se dispone sobre un espacio construido teatralmente, a la manera de un escenario cúbico, con una sucesión de bandas horizontales en las que se mueven las figuras, incluso cuando una de ellas adopta un movimiento sesgado o escorzado, que necesariamente cortaría el espacio en profundidad, suele quedar encajonada en su ámbito concreto. Posiblemente todo esto se debiera a la dirección de Francisco Bayeu, pues este tipo de planteamiento compositivo es muy propio de buena parte de sus cartones y de prácticamente la totalidad de los atribuidos a su hermano Ramón. Ahora bien, el hecho de que otros artistas como José del Castillo o Andrés Ginés de Aguirre lo hayan empleado también en sus bocetos y cartones para tapiz nos lleva más allá del puro estilo o atribución personal y nos habla de un modo perceptivo propio de la época, modalidad perceptiva a la que no iba a plegarse Goya, pero que las estampas populares respetaban y continuarían respetando hasta bien entrada la centuria siguiente, hasta que Leonardo Alenza la rompiese por un camino que, si recordaba a Goya—y sin Goya no hubiera sido posible—, no era, desde luego, el del pintor aragonés.

Ya en su *El ciego de la guitarra*—tanto en el cartón como en el aguafuerte—, conservando según se ha indicado la iconografía tradicional, introduce Goya alteraciones sustanciales al romper con la horizontalidad del espacio teatral y proponer una tímida composición piramidal—más evidente, más desnuda en el grabado que en el cartón—que luego había de desarrollar con intensidad. Hace retroceder las figuras, creando un espacio amplio delante de ellas y bajo ellas, en procedimiento que no seguían las estampas populares ni tampoco sus ya citados compañeros de oficio, Ramón Bayeu, José del Castillo y Andrés Ginés de Aguirre, y organiza un triángulo central, todavía muy poco pronunciado, que destaca los motivos laterales, sesgados. El origen de esta composición no se encuentra en las imágenes neoclásicas, populares o no; creo

que puede vislumbrarse en algunas estampas francesas de principios de siglo, plenamente inmersas en el rococó, que emplean composiciones más complejas que las del neoclasicismo, según es posible ver en la famosa *La Foire de Campagne* (1740-42), de F. Boucher, grabada por Ch. N. Cochin le Fils. La celebridad y difusión de las estampas, el hecho de que algunos de nuestros mejores grabadores fueran a Francia a aprender el oficio, donde seguramente las verían, indican la perentoria necesidad—que aquí no podemos satisfacer—de estudiar las relaciones entre todas estas imágenes, a fin de romper la leyenda de ese Goya que lo inventa todo sin aprender prácticamente de nadie.

Cuando llegamos a *La gallina ciega* las diferencias son muy marcadas, no sólo respecto de la estampa que he atribuido a Marcos Téllez, sino también en relación a otras estampas italianas de la época que abordan el tema; por ejemplo, *Il Beccalaglio,* de Piattoli (h. 1780. Roma, Museo N. A. T. P., IV, 7 e, núm. 3962). Frente al movimiento narrativo de Marcos Téllez o el decorativo de Piattoli, Goya introduce un ritmo mucho más vivo mediante la disposición de las figuras, la valoración del espacio y la luz. Este proceder era, como no podía ser de otra manera, perfectamente premeditado: basta que echemos una ojeada al boceto de *La gallina ciega,* que también se conserva en el Prado, para que nos demos cuenta de que las diferencias entre boceto y cartón tienden a eliminar la solemnidad y frontalidad de las figuras, propia de la trayectoria seguida por la composición de las estampas populares.

Si tuviera que sacar alguna conclusión de todo lo escrito hasta ahora, sobre lo que sería necesario volver por extenso y con mayor documentación de la que por el momento puede manejarse, yo diría que Goya está aprendiendo en estos años a ver mejor, más directa y subjetivamente, el medio que le rodea. Está eliminando los prejuicios que en forma de percepción canónica ha levantado el neoclasicismo—y lo hace, quizá, ahondando un planteamiento inicialmente neoclásico, pues neoclásica e ilustrada fue la pretensión de mirar mejor la realidad ambiente, las costumbres e idiosincrasia populares, y, en otro orden de cosas, neoclásicos son, comentados y exaltados por Mengs, algunos de los sistemas compositivos con que rompe, paradójicamente, el neoclasicismo—, y al hacerlo devuelve al sujeto una capacidad perceptiva que la reducción a tipos propia de la imaginería popular y de los grandes artistas de la corte había perdido. Con ello adelanta la actitud que está en el centro mismo de, primero, algunas de las mejores imágenes de Rodríguez y, en menor medida, de Ribelles, en el centro de la actitud posterior de Leonardo Alenza, incluso de muchos dibujos y algunas, contadas, pinturas del propio Goya, pero que, en líneas generales, no caracteriza la po-

sición del Goya posterior a los cartones para tapiz y los *Caprichos*. En este sentido, resulta ejemplar la proximidad de muchos personajes de Rodríguez a las figuras de algunos cartones y la diversidad, dentro de las similitudes iconográficas, respecto de los *Caprichos*. Rodríguez, como Gálvez y Brambila, como Gamborino, se mueve en la línea marcada por el costumbrismo popular, que va liberándose de las ataduras, más estrechas, del neoclasicismo—y Goya ha intervenido decisivamente en esa liberación—hasta parar en el costumbrismo romántico, que adoptará otro tipo de ataduras.

3. La Guerra de Independencia, estampas y caricaturas

La Guerra de Independencia alteró radicalmente la fisonomía peninsular, la vida de sus gentes y la actividad cultural y artística. Aunque las condiciones de trabajo de dibujantes, grabadores y pintores se hicieron muy precarias, ello no supuso un colapso de la producción de estampas. Continuaron produciéndose, se difundieron bastantes extranjeras, especialmente inglesas, y se desarrolló un género que hasta ahora había tenido poco arraigo en España: la caricatura.

Los precedentes inmediatos españoles de la caricatura de estos años de guerra se encuentran en las que se hicieron con motivo del motín de Aranjuez y la lucha contra Godoy, favorito de Carlos IV. Hace ya muchos años el profesor Honorato Castro Bonel daba noticias de dos colecciones de caricaturas realizadas con aquel motivo [18]; analizaba sumariamente una de ellas—compuesta de treinta y cinco ejemplares, de las que solamente publicaba alguna—, y se limitaba a indicar la existencia de la otra, prometiendo una publicación que nunca se ha llevado a cabo. Entre los puntos que destacaba el profesor Castro Bonel uno de los más interesantes era la inferencia de que Goya había podido ser el autor de alguna de estas caricaturas hechas contra el rey, la reina y su favorito a instancias de Fernando VII, juntamente con Mariano Maella y Zacarías González Velázquez. Desafortunadamente, no publicaba ninguna de las atribuibles a Goya, y hasta el momento no me ha sido posible localizar el lugar donde esta colección pueda encontrarse en la actualidad. En cualquier caso, la hipotética actividad caricaturística de Goya continúa siendo un enigma. Sí podemos, sin embargo, en virtud de los documentos publicados, afirmar que hubo caricaturas, que algunas

[18] Honorato Castro Bonel, *Manejos de Fernando VII contra sus padres y contra Godoy*, Boletín de la Universidad de Madrid, Madrid, 1930 y 1931; t. II (1930), pp. 395-408 y 493-503; t. III (1931), pp. 93-102.

se estamparon, pero que sus destinatarios pertenecían a los niveles más elevados de la nobleza—y concretamente del llamado «partido fernandino»—y no al pueblo.

Las estampas que se hicieron durante la guerra e inmediatamente después poco tienen que ver con estas caricaturas [19]. Por una parte, proliferaron estampas relativas a acontecimientos célebres, y por lo general heroicos—el Dos de Mayo en Madrid, la resistencia de Zaragoza, el comportamiento de las autoridades barcelonesas, etc.—; por otra, dejando ahora a un lado las estrictamente alegóricas, se produjeron bastantes caricaturas con una función política muy concreta, arma ideológica en la lucha contra los franceses.

Por lo que hace a las primeras—las estampas referidas a los acontecimientos bélicos y revolucionarios (pues algunos no fueron solamente bélicos)—, se conservan restos más o menos completos de bastantes series. Algunas, las más, desarrollan las características que habían tipificado a la estampa costumbrista de la primera década del siglo. Los patriotas que resisten a los franceses se identifican claramente con los tipos que han sido creados años antes; algunos llevan sus atavíos regionales—madrileños, aragoneses, catalanes, etc.—y todos aparecen en una imagen que debe sus pautas a ese costumbrismo. Ello es tanto menos de extrañar si se tiene en cuenta que muchos de los artistas que las dibujaron y grabaron son los mismos que hicieron colecciones de trajes o «gritos» de Madrid: Rodríguez, Ribelles, Gamborino, Albuerne, Zacarías González Velázquez, etc. Junto a éstos, otros artistas anónimos, profundamente populares, que se vuelven a veces sobre los mismos temas que van a interesar a Goya; tal es el caso, por ejemplo, de Antonio Sagardoy y A. Eusebi, dibujante y grabador, respectivamente, de la estampa *Día Dos de Mayo de 1808 en la Montaña del Príncipe Pío* (Madrid, Biblioteca Nacional).

La relación de Goya con este tipo de estampas es débil. Las estampas intentaron dar una visión heroica de los acontecimientos. Los héroes eran ahora los representantes del pueblo que resistían a los franceses. Goya, por el contrario, como se ha dicho en repetidas ocasiones, proporciona una imagen profundamente antiheroica de la guerra: no hay héroes; sólo barbarie y desolación, crueldad, muerte, hambre... Sin embargo, unos y otro se centraron en el mismo asunto, y es normal que se produzcan algunas coincidencias. Si aceptamos, con Gombrich y De-

---

[19] Sobre la estampa y la Guerra de Independencia el estudio más completo es el de CLAUDETTE DEROZIER, *La Guerre d'Independence espagnole à travers l'estampe 1808-1814*, Lille, 1976, 3 vols.

rozier[20], que además de la visión directa de los episodios hay una elaboración a partir de tipos ya hechos, entonces podemos afirmar que estas estampas pudieron suministrar muy bien la gama temática—o una parte—que Goya desarrolla magistralmente en sus obras, pinturas, dibujos y grabados. Incluso un grabado tan tosco como el citado explicita la referencia a los fusilamientos, aunque paradójicamente los sitúe en un segundo plano, mientras que el heroísmo individual del patriota que corre delante del dragón francés se convierte en el centro de la composición. La estampa popular segmenta y compartimenta el espacio, establece una composición horizontal propicia para la descripción, acentuando así la posibilidad de una respuesta sentimental ante hechos tan crueles. La concepción de Goya en sus *Fusilamientos* se aleja completamente de ésta.

También en estampas menos toscas se procede de una manera similar. La distribución de los grupos en *Día Dos de Mayo de 1808. En Madrid. Pelean los patriotas con los franceses en la Puerta del Sol* (Madrid, Biblioteca Nacional) responde a una ordenación que poco tiene que ver con la composición goyesca, aunque muchos de estos tipos aparezcan en las obras de Goya, especialmente en *El Dos de Mayo de 1808, en Madrid: La lucha con los mamelucos* (Madrid, M. del Prado). La contraposición entre los fusileros del *Dos de Mayo de 1808,* lámina dibujada por Josef Ribelles y grabada por Francisco Jordán, con los fusileros franceses que pintara Goya, resulta también evidente. Incluso algunos grabados, por ejemplo, el *Horrible sacrificio de inocentes víctimas con que la alevosa ferocidad francesa...,* de Zacarías González Velázquez, estampa que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, traen escenas que recuerdan considerablemente al grupo central de los *Fusilamientos,* pero la afinidad creo que es solamente temática y ocasional.

Mención especial merece la serie de Juan Gálvez y Fernando Brambila *Ruinas de Zaragoza*, quizá la más interesante entre todas las que

[20] «Estas [las que Goya ofrece en sus imágenes de la Guerra] no son escenas que un español patriota pudiera haber presenciado fácilmente sin perder la vida. Pero aunque Goya hubiera sido testigo ocular de alguno de los terribles episodios que representó (y eso no se puede demostrar) jamás habría podido registrar su experiencia en forma visual si el tipo ya existente de imaginería de atrocidades, según se ejemplifica en los grabados de Porter, no le hubiera ofrecido el punto donde cristalizara su imaginación creativa.» E. GOMBRICH, ob. cit., p. 161.

GOMBRIC: se refiere a R. K. Porter, discípulo de Benjamin West, que acompañó a sir John Moore en la expedición a Salamanca, que coincide cronológicamente con el viaje de Goya a Zaragoza (si es que realmente lo hizo). Años antes, Porter había hecho grabados «pregoyescos»: *Bonaparte ordenando la matanza de 3.800 hombres en Jaffa* y *Bonaparte ordenando la matanza de 1.500 personas en Tolon,* ambos de 1803 (Londres, Museo Británico).

Por su parte, C. DEROZIER escribe: «Los eruditos y especialistas en Goya, estimulados por el deseo de hacer de los *Desastres de la Guerra* un testimonio vívido, han planteado falsos problemas (¿ha visto Goya esta o aquella escena?; ¿coinciden la historia anecdótica y las planchas de los *Desastres?),* orientando la crítica hacia un método histórico exclusivamente sometido al acontecimiento.» Ob. cit., t. II, p. 834.

se hicieron durante la guerra [21], algunas de cuyas imágenes también tienen puntos de contacto con Goya; por ejemplo, la figura del artillero caído de la lámina sobre *Agustina de Aragón*, que se aproxima extraordinariamente al escorzo de los *Fusilamientos* y a las imágenes de muertos de los *Desastres* o el *Combate de las zaragozanas con los dragones franceses*, algunos de cuyos grupos pueden compararse razonablemente con los de *los Mamelucos* [22]. Sin embargo, a pesar de estas similitudes, la serie de Gálvez y Brambila responde parcialmente a los principios generales de la estampa popular y, a la vez, plantea problemas de cara al incipiente romanticismo que no es aquí el momento de tratar.

El segundo de los géneros que alcanzó notable importancia, mucha más de la que hasta entonces había tenido, es la caricatura, con rasgos que iban a pasar después a la sátira política del Trienio Liberal y la Regencia de María Cristina. También en este caso se producen coincidencias y diferencias. Diferencias en el planteamiento general, pues la caricatura parte siempre de una concreción que Goya tiende a negar. La caricatura se apoya sobre la deformación de un modelo al que sarcásticamente se refiere, de tal modo que quien la ve tenga siempre en cuenta el modelo y su deformación, siendo capaz de dar el salto entre uno y otra, contrastar simultáneamente. La caricatura eleva a la categoría de general el significado que de esa comparación-deformación se induce, pero su punto de partida es bien singular. En Goya lo difícil es encontrar modelos concretos. Sus imágenes no se refieren a este o aquel acontecimiento o personaje, sino que ponen en pie temas originalmente universales. Por eso es difícil encontrar una caricatura goyesca, aunque entre todas las que he podido ver sí hay una que tiene rasgos eminentemente goyescos: *Ynfunde Luzbel a Josef Botella que predique en Logroño mientras sus oyentes rovan* (Aguatinta. Museo Carnavalet, 34 F.), en la que, aparte del motivo profundamente goyesco—capricho 44—del demonio soplando al rey que está en el púlpito, hay que destacar el tratamiento del ambiente y la multitud. Esta ya no es una simple acumulación de individuos, sino una masa tal como la que luego aparecerá

[21] *Ruinas de Zaragoza*, colección de 36 estampas grabadas por Juan Gálvez y Fernando Brambila, editada por primera vez en Cádiz el año 1814. En 1905 se realizó una segunda edición en fototipia con el título *Album de los Sitios de Zaragoza*, editada por Cecilio Gasca en Zaragoza. Gálvez y Brambila visitaron Zaragoza en el verano de 1808, y si no coincidieron con el hipotético viaje de Goya es muy posible que éste conociera algunas de las láminas, que debieron circular en Cádiz, en un primer estado, sin aguatinta. Sobre este punto, DEROZIER, ob. cit., t. I, pp. 300 y ss.

[22] El tema de la mujer en la Guerra, que tanto interesó a Goya en los *Desastres*, fue cultivado por la estampa popular con cierta asiduidad. Una de las estampas más interesantes en este sentido es *Gloria inmortal a las nobles y esforzadas aragonesas* (Aguafuerte, Madrid, Biblioteca Nacional), que hay que emparejar con *Retrato de Aragón en uno de sus hijos* (Aguafuerte, Madrid, Biblioteca Nacional). Ambas revelan la habilidad de un buen artista, que DEROZIER piensa que puede ser Juan Gálvez, dada la similitud con algunas de las láminas de *Ruinas de Zaragoza* (ob. cit., t. I, p. 269).

en las *Pinturas Negras.* Aunque no con la radicalidad que en las posteriores pinturas goyescas, también aquí cabezas y cuerpos se unen y confunden, pierden su singularidad, en gran medida debido al juego de luz y sombra, muy cuidado y contrastado. Por otra parte, el tratamiento y solución de los personajes revela la habilidad del artista anónimo; el juego de las figuras de José I y el Diablo, con el fuerte contraste introducido por su movimiento, o el personaje del oficial francés que roba al ciudadano, están resueltos con una maestría que no es habitual en este tipo de imágenes.

El tono goyesco puede encontrarse también en algunas de las estampas alusivas a acontecimientos de la guerra. La estampa de *Ruinas de Zaragoza. Josef de la Hera* pone en pie un mundo que ofrece ciertas similitudes de concepción con algunos caprichos, especialmente el 9, *No quieren;* 11, *Ni por esas,* y 13, *Amarga experiencia,* si bien aquí los motivos temáticos son completamente diferentes y en la lámina de Gálvez y Brambila continúa predominando el descriptivismo. Esa diferencia entre el mundo goyesco y el que podía ser goyesco la apreciamos también en la estampa de Rodríguez y F. Fontanals *Heroísmo de las autoridades de Barcelona el 9 de abril de 1809* (1816. Madrid, Biblioteca Nacional), en la línea del boceto para *La Junta de Filipinas* (h. 1815. Museo de Castres).

Pero si las diferencias de planteamiento son grandes, las coincidencias entre algunas caricaturas y las imágenes goyescas son igualmente notables. El impacto producido por los caprichos, a pesar de su corta venta, podemos advertirlo en estampas como *Napoleón y Godoy* (h. 1812. Aguafuerte y aguatinta. Museo Municipal de Madrid), en la que el dormido Napoleón es una traslación pura y simple del Goya dormido en *El sueño de la razón produce monstruos,* y el Godoy desesperado e implorante, una réplica del hombre angustiado por el dolor en *Tántalo,* mientras que los monstruos alados de la estampa pueblan también muchos caprichos, entre ellos el número 19, *Todos caerán.* Sin embargo, estas traslaciones han perdido muchos de los rasgos que caracterizaban las imágenes del pintor aragonés. Ahora se incluyen en una composición que debe mucho al neoclasicismo: las figuras se definen con una nitidez excesivamente marcada y su relación, la composición general se resiente de una simplicidad didáctica que nunca hubo en Goya.

Otras coincidencias de menor importancia pueden señalarse también en algunas caricaturas. Por ejemplo, el tema de la jeringa, que había aparecido en el capricho 18, *Trágala perro,* y ahora en *Caricatura española que representa la ventaja que ha sacado Napoleón de la España* (Madrid, Biblioteca Nacional); las dos caras, la duplicidad, toscamente

expuesta en *La falsedad demostrada en varias caras* (Madrid, Biblioteca Nacional), aspecto central de *El sueño de la mentira y la inconstancia*, grabado contemporáneo de los *Caprichos*, aunque no incluido en ellos; detalles de *El presente capricho...*, dibujo a pluma del Museo Municipal de Madrid: el diablo como gran macho cabrío; motivos del *Oratorio del Rey de Copas* (1808. Museo Municipal, Madrid), que vuelve a recordar el ambiente goyesco, aunque mucho más toscamente y de forma descriptiva.

En resumen, pues, también aquí, como en el caso de la estampa de corte costumbrista, vemos cómo Goya se desenvuelve en un marco complejo, con multitud de referencias a artistas, imágenes y estampas de la época, pero ofreciendo una concepción propia, a veces coincidente en algunos puntos con la imaginería popular; en otras, a pesar de las similitudes iconográficas, rabiosamente diferente. Pienso que para los dibujantes y grabadores que hicieron las estampas populares, el país, primero, y la guerra, después, eran motivo de ilustración y testimonio—que encerraba, es obvio, una determinada concepción de todo ello y también de su trabajo—, mientras que en Goya suscitó una reflexión o meditación plástica que iba a ser revolucionaria, reflexión que tendía a eliminar los aspectos anecdóticos—y, con ellos, el sujeto anecdótico, ligado a una cronología estricta—a favor de un intenso proceso de universalización capaz de expresar la crisis en que nacía el mundo contemporáneo.

VALERIANO BOZAL

Castelló, 9
MADRID-1

UNA AUTOPSIA PSICOLOGICA DE JULIAN DEL CASAL

El momento es propicio para un estudio de esta índole. La creciente estimación de la obra de Julián del Casal, unida al interés desatado por los recientes estudios de tanatología [1], justifica el análisis de un tema iterativo en la poesía casaliana—la muerte—, visto ahora bajo la innovadora luz psicopatológica de los últimos diez años. Esta, que también goza de una popularidad inusitada [2], nos servirá de punto de partida y de base para acercarnos más a la compleja personalidad del artista cubano.

Casi todos los estudios sobre Casal se han detenido a interpretar su actitud hacia la muerte incitados por ambas, la frecuencia y la intensidad de dicho tema. Sin embargo, hasta ahora los juicios que se han propagado al respecto pecan por su similitud y limitado abarque. Se le tilda repetidamente de hiperestésico [3], se le acusa de ser un retraído crónico, en fin, de una serie de apreciaciones injustas que no indagan en su causalidad. La poderosa influencia que sobre él ejerce la muerte se define simplistamente como una obsesión [4], y todavía peor, congénita del *mal du siècle* [5]. Aunque todas estas observaciones caben dentro de la inherente complejidad del tema, nuestro propósito es ampliar y analizar la conflictualidad casaliana en cuanto a la muerte y rectificar la noción tradicionalista que destaca en Casal una visión innatural, idea que sugiere Rufino Blanco-Fombona:

---

[1] Véanse, por ejemplo, DAVID DEMPSEY: *The Way We Die: An Investigation of Death and Dying in America Today*, MacMillan Publishing Co., Inc., New York, 1975; ELISABETH KUBLER-ROSS: *On Death and Dying*, The McMillan Co., London, 1969; ARNOLD METZGER: *Freedom and Death*, Chaucer Publishing Co., Ltd., London, 1973. Las notas de estos libros se señalarán por medio del apellido del autor y la página. Para mantener la unidad lingüística del estudio hemos traducido las citas al español.

[2] Según Arnold Weisman, la popularidad de la muerte «refleja una estrategia que ayuda a contrarrestar el asombro, el miedo y la reverencia usualmente sentidos» (METZGER, pág. 7).

[3] MAX HENRÍQUEZ-UREÑA: *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, pág. 134.

[4] RITA GEADA DE PRULLETTI: «El sentido de la evasión en la poesía de Julián del Casal», *Revista Iberoamericana*, XXXII (México, 1966), pág. 106.

[5] Rosa María Cabrera también repudia esta afirmación diciendo que, más bien, su morbosidad «respondió a una actitud genuina y sincera». ROSA MARÍA CABRERA: *Julián del Casal: vida y obra poética*, Las Américas Publishing Co., New York, 1970, pág. 59.

«La idea de la muerte vuelve a menudo a su espíritu, no ya filosóficamente, sanamente, con la tranquilidad de quien espera que se cumpla un lógico plazo; ni con el comprensible dolor de quien teme fallecer de cumplir el deber social que se impuso. Trata de la muerte con deleite morboso»[6].

Discrepamos, por ende, de toda observación que procure interpretar este tema sólo como una anormalidad emocional, ya sea producto de insuficiencias anímicas, de una generalizada «realidad funesta»[7] o de un sencillo ritornelo motivado por mórbidos antojos neuróticos. En nuestra opinión, los recientes estudios sobre el paciente incurable[8], por fin nos suministran una clave para descifrar la postura casaliana ante la muerte, actitud que es actualmente el blanco de investigaciones clínicas.

Ya la relación entre esta atracción temática y la anomalía mental la había subrayado Blanco Fombona al decir que «un psiquiatra lo hubiera catalogado así: melancólico crónico»[9]. La melancolía, sin embargo, es un término ambiguo y variable. La psiquiatría moderna, gracias al concepto de la autopsia psicológica, sería capaz de caracterizar los procesos mentales de Casal como etapas palpables en personas destinadas a morir dentro de poco tiempo. Para acoplar estas etapas a la utilización de la muerte como tema, hemos de seleccionar ejemplos en la obra que reflejen los estados de ánimo del autor. No incluiremos, por tanto, alusiones donde la muerte sólo sirva para aportarle a la descripción inconsecuentes tonalidades, ni tampoco los que tengan que ver con el fallecimiento de otras personas. De esta manera aislaremos los síntomas más propicios para la susodicha autopsia psicológica.

El vocablo «autopsia psicológica» todavía no está bien arraigado (Weisman, pág. 25). Su naciente colaboración dentro del campo de la medicina está limitada a un abarque cuya función principal es la comprensión de los valores no orgánicos apreciables en los pacientes a los umbrales de la muerte (Weisman, pág. 154). Entre aquéllos se podrán escoger los sentimientos, los valores y las responsabilidades del individuo, así como sus preocupaciones predominantes, sus defensas, sus conflictos emocionales, sus cambios de humor y otras señales de vulnerabilidad (Weisman, pág. 53). Al trazar la autopsia psicológica del enfermo, se han de tomar en cuenta todas las causales que impresionan la estabilidad psíquica del paciente—divisibles en precursores y preci-

---

[6] Rufino Blanco Fombona: *El modernismo y los poetas modernistas*, Mundo Latino, Madrid, 1929, pág. 94.

[7] Arturo Torres Ríoseco: *Precursores del modernismo*, Espasa-Calpe, Madrid, pág. 32.

[8] Véanse K. K. Eissler: *The Psychiatrist and the Dying Patient*, International Universities Press, Inc., New York, 1969; Avery D. Weisman: *The Realization of Death: A Guide for the Psychological Autopsy*, Jason Aronson, New York, 1974.

[9] Blanco Fombona: *Op. cit.*, pág. 98.

pitantes—y también las consecuencias, entre ellas los estados psicosociales (Weisman, pág. 40).

La autopsia psicológica de Julián del Casal es válida, puesto que nos refuerza la legitimidad de su hechura emocional, que, a su vez, estimula la creación. Una personalidad de esa compleja sensibilidad merece ser pormenorizada en su aspecto tan fundamental como el enfrentamiento a la muerte, para así mejor comprender sus propensiones existenciales y su obra, pues, como destaca Arnold Metzger, «es la muerte la que le da a la vida su concepto o carácter. Al morir sabemos qué es la vida, discernimos su esencia» (Metzger, pág. i). Volvemos a recalcar que este tipo de enfoque nos servirá para descubrir también algunas de las motivaciones que impelen al artista a optar por un tema iterativo, ampliando o rectificando las observaciones tradicionales de la crítica casaliana.

Como caso concreto que corrobora la utilidad de la autopsia psicológica podríamos señalar lo que tradicionalmente se interpretaba como la poderosa influencia de Baudelaire sobre Casal, especialmente en el tratamiento de la muerte. La lectura de la composición «Horridum Somnium» parece delatar una mentalidad inestable y dada a la gozosa descripción de detalles espeluznantes:

Y, al fulgor que esparcía en el aire
yo sentí deshacerse mis miembros,
entre chorros de sangre violácea,
sobre capas humeantes de cieno,
en viscoso licor amarillo
que goteaban mis lívidos huesos.
Alredor de mis fríos despojos,
en el aire, zumbaban insectos
que, ensanchados los húmedos vientres
por la sangre absorbida en mi cuerpo,
ya ascendían en rápido impulso,
ya embriagados caían al suelo.
De mi cráneo, que un globo formaba
erizado de rojos cabellos,
descendían al rostro deforme,
saboreando el licor purulento,
largas sierpes de piel solferina
que llegaban al borde del pecho,
donde un cuervo de pico acerado
implacable roíame el sexo [10].

[10] JULIÁN DEL CASAL: *Poesías*, Edición del Centenario, La Habana, 1963, pág. 16. Desde ahora en adelante todas las selecciones de poesías provendrán de esta edición y se señalarán solamente por medio de la página apropiada. Las selecciones de prosa son de *Prosas del Centenario*, La Habana, 1963, y se señalarán por medio del volumen y la página.

Sin embargo, lo que aparentemente implica una anormalidad emocional ha sido aislado como uno de los síntomas perceptibles en el paciente incurable, que con relativa frecuencia experimenta sueños o pesadillas que responden «a una condición de irritación interna causada por el resurgimiento de una enfermedad maligna» (Eissler, pág. 135). A veces, el enfermo hasta demuestra en dichos sueños un conocimiento médico inaccesible al pensamiento consciente (Eissler, pág. 135). De esta manera, el poema, que tradicionalmente se interpretaba sencillamente como un juego intelectual macabro, se puede considerar producto de documentados síntomas clínicos, verificando así la autenticidad del estímulo temático.

Precisamente fueron estas idiosincrasias que otros no comprendían, las que le ganaron a Casal su «fama de chiflado» (III, 83). Teniendo, como él mismo afirmaba, «enferma la sensibilidad» (III, 82), se vestía de monje; se aislaba de lo circundante, rodeándose de japonerías; se entregaba apasionadamente al arte y confesaba haber sentido «la canción de la morfina» (pág. 69), lo cual, según José Balseiro, acusa «un desear por adelantado el morir» [11]. La medicina moderna ratifica este juicio, destacando dichos talantes psicológicos entre los denominadores comunes de la muerte que sirven de estrategias generales para confrontar la realidad *[general coping strategies]* (Weisman, pág. 173) y son, por ende, normales dentro de la conflictualidad patológica.

Nuestra autopsia psicológica cuenta con una prodigiosa fuente de información, la poesía, esa gran reveladora del *yo* casaliano que nos facilita en su totalidad los niveles anímicos visibles en todo paciente que sabe o presiente la inexorabilidad de un fallecimiento inmediato. Casal, que «tenía ya por el año 1889 una clara conciencia de su destino» [12], presenta y desarrolla desde su primogénito libro—*Hojas al viento* (1890)—lo que Rita Geada de Prulletti llamara «una segunda naturaleza» [13]. El desmedido empleo de alusiones a la muerte se evidencia más en esta colección que en ninguna otra. Desde el primer poema, «Autobiografía», el joven artista confiesa su estado físico y espiritual, estableciendo así el tono de la obra:

> *Mi espíritu, voluble y enfermizo,*
> *lleno de la nostalgia del pasado,*
> *ora ansía el rumor de las batallas,*
> *ora la paz de silencioso claustro,*
> *hasta que pueda despojarse un día*

---

[11] José Agustín Balseiro: «Cuatro enamorados de la muerte en la lírica hispanoamericana», *Expresión de Hispanoamérica,* 2.ª ed., Editorial Gredos, Madrid, 1970, pág. 141.

[12] Gustavo Duplessis: «Julián del Casal», *Revista bimestre cubana,* La Habana, 1944, pág. 255.

[13] Geada de Prulletti: *Op. cit.,* pág. 106.

—como un mendigo del postrer andrajo—
del pesar que dejaron en su seno
los difuntos ensueños abortados (pág. 16).

Si confiamos en la sinceridad del que denominara Henríquez Ureña «el más personal de los poetas cubanos» [14], hay que aceptar un hecho fundamental para nuestro estudio: Casal, desde sus primeros esfuerzos poéticos, estaba en pleno conocimiento de la dolencia que en tres años le acabaría la vida. No sabemos—ni aquí viene al caso—si esta sabiduría provenía de un diagnóstico médico o de la intuición del que se siente enfermo de muerte. Lo que nos interesa es que dicha seguridad permite que sus juicios puedan considerarse física o psicológicamente sintomáticos.

Para continuar con la documentación y con la distribución de estos indicios patológicos nos valdremos de un libro que goza de merecida popularidad, *On Death and Dying*. Su autora, Elisabeth Kubler-Ross, luego de conducir numerosas entrevistas con pacientes incurables, ha podido deducir que en ellos son apreciables cinco etapas emocionales principales. Casal, compartiendo el mismo derrotero, al acudir a la poesía por sus cualidades catárticas, nos lega la clave para analizar su temática desde una perspectiva que separa las señales en niveles que manifiestan el simultáneo deterioro físico y emocional.

Primera etapa: negación y aislamiento

La negación ocurre cuando, por primera vez, la persona se entera de su irremediable problemática y, en efecto, es «una defensa temporaria y pronto será reemplazada por la aceptación parcial» (Kubler-Ross, página 35). En la producción casaliana, la negación ocupa un lugar apropiadamente efímero. En parte, por ser una reacción inicial y un sentimiento temporáneo, ya el poeta había trascendido cronológica y psicológicamente esa primera etapa. Por tanto, hay pocas instancias en que es observable:

Reniego la hora en que mi alma,
por alcanzar el lauro de la gloria,
perdió tranquila su dichosa calma,
y la vida redujo a inmunda escoria (pág. 46).

Más que una verdadera negación, el artista se muestra colérico ante su «pérdida» existencial y se queja de carecer esa tranquilidad que más tarde acallará su desasosiego.

[14] Pedro Henríquez-Ureña: «Ante la tumba de Casal», *El Fígaro*, 25 de octubre de 1914. Reproducido en I, págs. 26-27.

Posiblemente como una alternativa de la negación, Casal vacila entre la certeza de su estado físico y la posibilidad de que sus presentimientos no se cumplan:

> *al sentir los rigores de la suerte,*
> *temo que el soplo de temprana muerte*
> *destruya la cosecha de mis sueños* (pág. 176).

El vocablo *temo* no es necesariamente conclusivo: más bien mantiene viva la esperanza de que sus ansias—sueños—puedan ser fértiles y logren así triunfar sobre el determinismo imperante—suerte—. Si bien esta titubeante ilusión nunca pudo del todo apaciguar el profundo sufrimiento de las primeras etapas, el poeta más tarde dispondrá de otras avenidas que le proporcionarán el alivio tan añorado.

La cólera de la negación se supera gracias a lo que la psiquiatría denomina «conocimiento medio» *[middle knowledge]* (Weisman, página 70). De este entendimiento se reviste el moribundo para poder prescindir de la restricción mental que impide el acceso a la serenidad de los últimos niveles. En este punto intermedio el paciente exterioriza una actitud insolente, pues se enfrenta a la vida y la reta, como si fuera inmune a la muerte (Kubler-Ross, pág. 13). Posiblemente este porte pueda descifrar versos que, de otra manera, no parecerían proceder de la personalidad casaliana: «ante nada mi paso retrocede / pero aunque todo riesgo desafío, / nada mi corazón perturba tanto» (pág. 122).

Por otra parte, la primera etapa psicológica sí es ampliamente perceptible en su manifestación secundaria, el aislamiento. Al separarse de su medio opresor, Casal podía controlar mejor sus estímulos y entregarse a su vocación literaria:

> *Para olvidar entonces las tristezas*
> *que, como nubes de voraces pájaros*
> *al fruto de oro entre las verdes ramas,*
> *dejan mi corazón despedazado,*
> *refúgiome del arte en los misterios*
> *o de la hermosa Aspasia entre los brazos* (pág. 16).

La enajenación en este caso posee un valor eminentemente práctico: el poeta intenta «refugiarse» en el mundo hermético de la creación para soportar sus tristezas, como si el retiro fuera el camino de la purificación y de la iluminación que posibilita la labor sacrosanta del artista «enfermo y solitario, doliente y triste, / persiguiendo en la sombra vana quimera» (pág. 164). El contacto con seres humanos saludables y materialistas, que no pueden entender ni su condición física ni su consagración

al arte, engendra una repulsión mutua. Casal admite que, por su temperamento, su soledad residía en él y, por consiguiente, se sentía solo «en cualquier lugar» (pág. 51) y enajenado «en medio de todos» (II, 157). Elevando este síntoma psicopatológico a niveles absolutos, no debe sorprender que pocos hubieran podido penetrar en su intramundo:

> «Creo que el verdadero artista no se debe ocupar del prestigio que le concede el público, sino perfeccionarse en su arte y nada más. (...) no me gusta estar a la vista de todo el mundo, como allí lo estaba, porque mi ideal consiste hoy en vivir oscurecido, solo, arrinconado e invisible para todos, excepto para usted y dos o tres personas» (III, 85).

Claro que no siempre es llevadera esta misantropía. A veces, el artista se da cuenta de su irremediable e inherente conflictualidad y sufre: «Contemplando mi lúgubre aislamiento, / se escapa hondo gemido de mi boca, / y penetra en mi alma el desaliento / como el mar en el seno de la roca» (pág. 46). Aun la fortaleza de sus convicciones espirituales—roca—vacila durante estos momentos de debilidad existencial.

La separación que mantienen los pacientes incurables es ambivalente. Como hemos visto, puede ser física: antes de asociarse con gente incapaz de compartir su inestabilidad emocional, se opta por deshacer los lazos vigentes y ensimismarse en un ambiente más propicio para la meditación. El segundo tipo es un retiro interior. Luego de librarse de sus semejantes, los moribundos se distancian de lo corpóreo para así descubrir realidades más trascendentes que podrán prepararlos para el inminente desenlace:

> «Aquel hombre ha vivido un día entre sus semejantes, y, desencantado de ellos, se ha retirado a la soledad, sin dignarse mostrar su desprecio a los demás. Para encantar sus horas se ha puesto a buscar la verdad. Y después de sacrificar su vida en aras de tan noble ideal, ha llegado un momento en que comprende que lo único cierto que hay es la muerte, y cerrando el libro que tenía entre las manos, su espíritu se sumerge en la más negra desesperación» (III, 27).

En este trozo es digna de notar la transición de ideas, que nos lleva del contacto con la humanidad a la soledumbre y luego a la purificación ética, que culmina en la revelación de que la única verdad asequible es la muerte. A estas alturas, Casal todavía no ha llegado a la placidez de la aceptación y por ello experimenta la desesperación, la cual, a su vez, da rienda suelta a arranques de cólera dirigidos contra la voluntad divina.

Segunda etapa: la ira

La segunda etapa señalada por Kubler-Ross es la ira, que se desata al no poderse «mantener un mundo simulado en el cual ellos [los pacientes] estén saludables y bien hasta morir» (Kubler-Ross, pág. 44). La imposibilidad de dicho simulacro entonces conlleva sentimientos de cólera, envidia y resentimiento, con los cuales se protegen los destinados a morir para si bien no enmascarar el deterioro físico, al menos manifestar un profundo desencanto contra su implacable destino. Dicha furia en Casal se transparenta en los símbolos y en los modificadores asociados con la muerte, que el joven vio «cual pérfido bandido, / abalanzarse rauda ante mi paso» (pág. 15). La violencia implícita—abalanzarse—describe el primer encuentro y sugiere su importancia como precursor o precipitante de la típica «afectación» casaliana, que ahora exterioriza el palpable irritamiento de alguien que siente su existencia —mi paso—interrumpida, y su postura vital deforme.

Para mejor expresar el rencor resultante, Casal personifica frecuentemente a la muerte, y la hace artífice de sus propias acciones cuando «arrebata» a los seres queridos «con saña impía» (pág. 19). De esta manera se establece una entidad operante, a la que se puede acriminar por la desolación que deja a cada paso. A continuación veremos otro tipo de animación con finalidades similares:

Mi juventud, herida ya de muerte,
empieza a agonizar entre mis brazos,
sin que la puedan reanimar mis besos,
sin que la puedan consolar mis cantos.
Y al ver, en su semblante cadavérico,
de sus pupilas el fulgor opaco
—igual al de un espejo desbruñido—,
siento que el corazón sube a mis labios (págs. 15-16).

El artista realza la pasividad de su situación al nuevamente impartirle vida a un factor operante—juventud—, dispuesto en función directa de la muerte. El trozo contiene algunos indicios de negación, pues el poeta, incapaz de reconciliar sus pocos años y el trágico fin que le espera, aún intenta remediar su conflictualidad con incentivos que están a su alcance—besos y cantos—. No pierde Casal, sin embargo, la entereza de sus presentimientos. A pesar de que el poeta se esfuerza en reanimar la sobredicha juventud agonizante, al mismo tiempo tiene que observar las implacables señales que auguran su predestinación. El determinismo exacerbante genera una actitud fatalista, que debe haber acrecentado la amargura de alguien que sentencia: «Siempre el destino mi labor humilla / o en males deja mi ambición trocada: / donde

arroja mi mano una semilla / brota luego una flor emponzoñada» (página 156).

Otra finalidad de la personificación es el proporcionar un diálogo entre la víctima y uno de los elementos manipuladores. La comunicación proporciona el desahogo de la ira y la posibilidad de indagar sobre el pasado, el presente y el futuro. Por ello, estos coloquios han sido una parte integral de esta etapa y lo serán de la próxima, cuando el encaramiento se efectúe con Dios. Como anticipo se pudiera seleccionar un poema en el cual Casal, utilizando a Moisés como vehículo, proyecta su propio desconsuelo:

> *¿Por qué en la soledad hoy me abandonas,*
> *tras de haberte mi vida consagrado,*
> *y de la Tierra en las opuestas zonas*
> *tu gloria formidable proclamado?*
> *¿Por qué ya a consolarme nunca vienes*
> *y me abrevas de angustias infinitas?*
> *¿Por qué nos colmas de divinos bienes*
> *y luego en un instante nos los quitas?*
> *¿Por qué no fue mi obra comprendida?*
> *¿Por qué no pude realizar los sueños*
> *de intername en la tierra prometida?*
> *¿Por qué me hiciste grande entre pequeños?* (pág. 89).

A Dios se le imputa por las imperfecciones del medio ambiente y el desasosiego existencial resultante. En medio de este preguntar desesperador late una ira subyacente dirigida hacia el artífice de su desventura, que culmina en la blasfemia: «marchita ya esa flor de suave aroma, / cual virgen consumida por la anemia, / hoy en mi corazón su tallo asoma / una adelfa purpúrea: la blasfemia» (pág. 131).

Tercera etapa: el regateo

La actitud desafiante hacia Dios es un síntoma correlativo entre este nivel y el anterior. Después de no haber podido enfrentar la triste realidad en la primera etapa y de haber sentido cólera hacia el prójimo y hacia Dios en la segunda, «quizá podamos tener éxito al llegar a algún tipo de acuerdo que pueda posponer el inevitable suceso» (Kubler-Ross, página 72). La sorpresa original que ocasionó la negación y que luego dio paso a la furia, ahora, más evidente la intransigencia de la situación, trasciende a un plano de dependencia divina. Nuevamente se entabla un diálogo con Dios, pero ya no con dejos de rencor ni de resentimientos, sino más bien aspirando a conseguir el apoyo omnipotente que

fácilmente pudiera otorgarle ciertos favores antes que se cumpla el último desenlace.

En realidad, esta actitud de regateo es un «intento de posponer» (Kubler-Ross, pág. 73) el temible fallecimiento mediante el establecimiento de objetivos inmediatos que, además de aliviar la dolorosa conflictualidad vital, posiblemente logren prolongar el lapso disponible. Casal, incapaz ya de negar su muerte y consciente de lo inútil que es acudir a la blasfemia, ahora parcialmente muestra señales de aceptación ante el mandato omniscio, pero con algunas condiciones:

> *Ahora que mi espíritu presume*
> *hallarse libre de mortales penas,*
> *y que podrá ascender por las serenas*
> *regiones de la luz y del perfume,*
> *haz, ¡oh, Dios!, que no vean ya mis ojos*
> *la horrible Realidad que me contrista*
> *y que marche en la inmensa caravana* (pág. 123).

Casal comienza a ver la muerte como un vehículo ascendente capaz de librarlo de «mortales penas» y de conducirlo a «regiones de la luz y del perfume». La vida, como movimiento horizontal, por otra parte, adquiere matices determinantes merced al símbolo dual *caravana,* que implica desolación en el desierto de la realidad y, simultáneamente, un proceso depurador que conduce a las citadas regiones etéreas.

El regateo, claro está, tiene que ocurrir con Dios. En esta fase, por consiguiente, se agudiza la fe de todo enfermo incurable que espere ganarse la intercesión divina. La entrega es completa. El moribundo suprime la furia precedente y se humilla ante el poder que determina su existencia. Como ellos, Casal formaliza una especie de pacto directo con Dios después de establecer que éste es el autor de sus infortunios:

> *tal es, ¡oh, Dios!, el alma que tú has hecho*
> *vivir en la inmundicia de mi carne,*
> *como vive una flor presa en el cieno.*
>
> *ENVIO*
>
> *¡Oh, Señor!, Tú que sabes mi miseria*
> *y que, en las horas de profundo duelo,*
> *yo me arrojo en tu gran misericordia,*
> *como en el pozo el animal sediento,*
> *purifica mi carne corrompida*
> *o, librando mi alma de mi cuerpo,*
> *haz que suba a perderse en lo infinito,*
> *cual fragante vapor de lago infecto,*
> *y así conseguirá tu omnipotencia,*

calmando mi horroroso sufrimiento,
que la alondra no viva junto al tigre,
que la rosa no viva junto al cerdo (pág. 197).

El poeta, partiendo de la omnipotencia suprema y sin reproche alguno, transitivamente dispone sus ideas hasta llegar a la siguiente disyuntiva: Dios puede «purificar» su «carne corrompida» o concederle que no siga expuesto a la zozobra existencial en la que se encuentra.

Cuarta etapa: la depresión

El regateo inexorable conduce a la depresión. Aun si se acepta la preeminencia del poder divino, la implacable marcha de la enfermedad mortal pronto ocasiona el quebranto de la esperanza. Consciente de que ni Dios ni la medicina han logrado detener las fatales señales del deterioro corporal, el moribundo se va despojando paulatinamente del estoicismo de las primeras fases y de las demás emociones, ahora convertidas en una de gran pérdida (Kubler-Ross, pág. 75). La depresión es probablemente la etapa más contemplativa, pues marca el ominoso paso hacia la aceptación total de la inalterabilidad del desenlace. El paciente, que ya se ha dejado de engañar con otros mecanismos de defensa, en estos momentos deprimentes profundiza en su propio ser y comienza a analizar la muerte *per se.* Sin tener que preocuparse de la vida y de lo que ésta le pueda ofrecer, opta por delimitar la hora suprema desde una perspectiva más práctica. Si hay ansiedad, ya no tiene que ver con las innumerables desilusiones humanas, sino con la inseguridad del momento preciso del fallecimiento (Eissler, pág. 279). La preocupación de ese instante aparece en la poética casaliana al contemplarse «la hora / incierta y aterradora / de morir» (pág. 137). En su depresión, Casal acepta la muerte como única solución, y aunque todavía lo «aterra», este sentimiento proviene de los numerosos enigmas que ella encierra, entre ellos su «silencio profundo» (pág. 39), que no permite la anticipación de su llegada. En cierto sentido, la muerte llega a ser una ofuscación tan primordial y obsesionante, que aturde todos los demás procesos físicos y mentales, promoviendo un sopor que no admite la interrupción de lo inoportuno. El estado resultante le imparte el tono al soneto «PAX ANIMAE»:

No me habléis más de dichas terrenales
que no ansío gustar. Está ya muerto
mi corazón, y en su recinto abierto
sólo entrarán los cuervos sepulcrales (pág. 117).

Casal, en su depresión, ha llegado al completo retiro *[withdrawal]* del mundo real, que le proporciona la oportunidad de pensar en lo que encierra el viaje venidero. En el soneto citado arriba, luego de presentar la vida como un desierto, el poeta, ciego y sordo a todo lo que esté relacionado con lo terrenal, se esfuerza en descifrar el mensaje proveniente de ese otro mundo, que no surge ahora como un proceso aterrador, sino como algo «extraño y confuso y misterioso»:

No veo más que un astro oscurecido
por brumas de crepúsculo lluvioso,
y, entre el silencio de sopor profundo,
tan sólo llega a percibir mi oído
algo extraño y confuso y misterioso
que me arrastra muy lejos de este mundo (pág. 117).

Es evidente que el artista está tratando de interpretar estos misterios y que se ha dado cuenta de que para lograr su propósito, primero tiene que librarse de las impuras influencias circundantes. El intento de adquirir estos conocimientos frecuentemente está dispuesto en una relación inversa a la presencia de dichas corrupciones materiales.

El estado emocional resultante se asemeja a un aletargamiento espiritual que facilita el descubrimiento de los valores inherentes de la muerte. No obstante, es menester señalar que Casal no se vale de este sopor para formalizar una base filosófica universal, a la manera de Heidegger, Ehrenberg y Freud. Cuando el joven cubano indaga en las verdades que encierra la muerte, lo hace desde un punto de vista personal o patológico. Casal a estas alturas está—como todo paciente incurable—obsesionado con su fallecimiento. La persistente idea acarrea una mórbida curiosidad ante todo lo relacionado a esta encrucijada, y los descubrimientos, en vez de ser elevados a niveles metafísicos, más bien se utilizan para establecer esa «mortal calma» anhelada:

Yo creo oír lejanas voces
que, surgiendo de lo infinito,
inícianme en extraños goces
fuera del mundo en que me agito.
Veo pupilas que en las brumas
dirígenme tiernas miradas,
como si de mis ansias sumas
ya se encontrasen apiadadas.
Y, a la muerte de estos crepúsculos,
siento, sumido en mortal calma,
vagos dolores en los músculos,
hondas tristezas en el alma (pág. 193).

La depresión aparece en esta selección mediante el verso *hondas tristezas en el alma,* pero el sufrimiento ya ha dejado de ser una parte integral de los procesos psicológicos para convertirse en una consecuencia complementaria. Mientras más ahonda el enfermo en su conflictualidad, más sufre, y al sufrir, sabe (Metzger, pág. 137). El originario trauma del encuentro con la enfermedad mortal se extingue, y en su lugar se van fomentando otros; de esta manera, el dolor parte de una sabiduría cada vez más amplia y trascendental, pero, salvo en raras instancias, sin llegar a la preocupación metafísica. Esta variabilidad explica hasta cierto punto la naturaleza multivalente del enfoque casaliano, que delinea la muerte como un agente activo, un proceso libertador o un viaje hacia regiones etéreas o exóticas.

Otra causal de la depresión que acosa el espíritu causaliano es la inextricable conexión entre la esperanza del porvenir y el amargo recuerdo de previos años. Para Casal, éste estaba poblado de dolorosas memorias familiares, casi todas relacionadas a la inoportuna presencia de la muerte, y de los infructuosos intentos por parte del joven de hallar cabida en un mundo materialista. No encontrando en épocas pretéritas momentos de aliento ni de duradera felicidad, la ilusión no es factible, puesto que ella está «motivada por nuestras previas experiencias, realizaciones o desilusiones» (Metzger, pág. 9). La psiquiatría moderna, por consiguiente, establece como patrón documentado la escasez de objetivos primarios en los pacientes que, como Casal, cuando tienden la mirada hacia el pasado no encuentran más que atormentadores despojos:

> *tal como el alma mía que, si en nefasta hora,*
> *siente de humana dicha la sed abrasadora,*
> *tiene de lo pasado que trasponer las puertas,*
> *alzar de sus ensueños el mármol funerario*
> *y, en medio de las sombras que pueblan el osario,*
> *asirse a los despojos de sus venturas muertas* (pág. 170).

La ausencia de metas mortales asequibles a otros seres humanos promueve en los enfermos incurables una entrega más plena a la expectativa de la nada, a lo poco que queda de una vida exenta de significado. Casal mismo se siente en este tipo de callejón existencial, cuyas salidas se le han ido cerrando poco a poco:

> *Nada del porvenir mi alma asombra*
> *y nada del presente juzgo bueno;*
> *si miro al horizonte, todo es sombra,*
> *si me inclino a la tierra, todo es cieno* (pág. 159).

La contraposición de planos de esta cuarteta anuncia un distanciamiento de lo terrenal, que mantiene el poeta al contemplar su situación desde una perspectiva precaria por su falta de dirección. Por una parte, el futuro no ofrece nada apetecible y, por otra, el presente representa malestares insoportables. El poder «inclinarse» a la tierra presupone una elevación purificante que le permite evitar el contacto con el cieno vigente. La única opción a su alcance es la muerte, tropológicamente presentada como un horizonte poblado de sombras; éstas, al menos, simbolizan un paso inseguro, pero más prometedor que los restantes. La cesación de todas las alternativas justifica que Casal, al igual que todos los destinados a morir pronto, llegue no sólo a aceptar la muerte como remedio único, sino que—como veremos más adelante—quiera de cuando en cuando precipitar su llegada y así poner término a una existencia nihilista. Esta resignación constituye la última fase reconocida y documentada por Kubler-Ross.

Quinta etapa: la aceptación

De la misma manera que la depresión marcaba la fase más meditativa y reducía la ira y el regateo a una sensación de gran pérdida, esta etapa por fin triunfa al mitigar el desasosiego emocional, pues «está casi exenta de sentimientos» (Kubler-Ross, pág. 100). Según la citada autora, este apaciguamiento es señal de que el moribundo ha hallado «su paz y se está preparando a enfrentar su fin solo» (Kubler-Ross, página 100). El rencor, la blasfemia y el regateo de otros tiempos evolucionan a la súplica «¿A qué llamarme al campo del combate / con la promesa de terrenos bienes, / si ya mi corazón por nada late / ni oigo la idea martillar mis sienes?/» (pág. 156). Casal, despojado de ilusiones materiales, sólo anhela «la nostalgia infinita de otro mundo» (página 183).

En sí la carencia de esperanzas es una indicación de que la muerte es inminente (Kubler-Ross, pág. 123). Casal paulatinamente va desoyende los alicientes terrenales y confiesa que «ni lauros, ni honores ni diademas / turban de mi alma las dormidas ondas» (pág. 121). En este letargo expectativo, el poeta se asemeja al agonizante gladiador que, «desdeñando los placeres vanos / que ofrecen a su alma entristecida, / sepulta la cabeza entre las manos / viendo correr la sangre de su herida» (pág. 85). El desangramiento del protagonista representa el seguro paso de la muerte que se avecina. Nuevamente, la medicina puede explicar lo que anteriormente se consideraba como una inaptitud vital en Casal, o como la falsa postura de una personalidad incapaz de comprometerse con su medio ambiente.

No es simple coincidencia que Casal muriera en plena flor de su juventud y que pudiera predecir en sí y en otros «la tristeza / de los seres que deben morir temprano» (pág. 189). El poeta reconoce los síntomas orgánicos y emocionales que delatan un fallecimiento próximo y se identifica con todos los seleccionados a perecer antes de terminar su cometido. En esta especie de hermandad, y especialmente a este nivel, ya no hay resentimiento, pues al aceptar la muerte, se entra en una dimensión sin angustia (Metzger, pág. 149).

La resignación, requisito imprescindible para llegar a admitir la inminencia del desenlace, es definida por Casal, subrayando su capacidad de invadir el ser y así amortiguar o reemplazar otros sentimientos:

> «Es la resignación desesperada de lo inevitable. Lejos de ser censurable, está dentro de nuestra misma naturaleza, sin que esté a nuestro alcance impedir su nacimiento, su desarrollo y su invasión en nuestro ser» (LL, 139).

Este último nivel psicoemocional acaece cuando el moribundo cesa de luchar y se prepara para «el descanso final antes de la larga jornada» (Kubler-Ross, pág. 100). La idea del descanso y de la tranquilidad imperante aparece en los versos casalianos al relatar el artista los efectos que experimenta escuchando «una voz sepulcral, triste, amorosa»:

> *... A su sonido*
> *feliz el corazón late en mi pecho,*
> *y, dando mis pesares al olvido,*
> *tranquilo duermo en solitario lecho,*
> *como el viajero errante y fatigado,*
> *lejos mirando el fin de su camino,*
> *se duerme sobre el césped perfumado*
> *de un ave oyendo el armonioso trino* (pág. 28).

En estas cuartetas se reúnen muchos de los citados síntomas perceptibles en los moribundos, los pesares, el olvido, la tranquilidad, el descanso, la enajenación, el viaje y el sueño eterno, rematado por el tropo ascendente *ave,* capaz de transportarlo al ansiado y «bello país desconocido» (pág. 127). A Casal ya nada lo sujeta a este mundo saturado de «sueños de artista y hondos desengaños» (pág. 182), y por ello, al igual que otros pacientes incurables, «contemplará su cercano fin con un cierto grado de tranquila expectación» (Kubler-Ross, pág. 99):

> *Antes que se acerque mi partida*
> *anhelo desatar todos los lazos*
> *que me unan a las cosas de la vida.*
> *¡Resignado me siento con mi suerte!*

Sé lo que el mundo en su recinto encierra,
y no quiero, en la hora de la muerte,
llevarme ni un recuerdo de la tierra (pág. 182).

El joven cubano finalmente ha arribado al momento de la plena conciencia *[open awareness]* (Dempsey, pág. 88), que frecuentemente acarrea el deseo de poner la vida en orden y arreglar asuntos inconclusos, hasta los propios funerales. Por consiguiente, la autopsia psicológica de Julián del Casal es capaz de interpretar la composición «Fatuidad póstuma», en la cual el poeta le da libre curso a su imaginación y dirige cuidadosamente sus exequias, culminando el proyecto con su epitafio: «Mas si queréis guardar mis pobres restos, / gravad sobre mi tumba estas palabras: / '¡Amó sólo en el mundo la Belleza! / ¡Que encuentre ahora la Verdad su alma!'» (pág. 55). Más que un afectado capricho romántico, el demostrar la entereza necesaria para concluir las exigencias de los últimos días [15] denota esa aceptación del venidero desenlace que, en documentados casos, se pospuso hasta que se llevaran a cabo los efímeros planes (Kubler-Ross, pág. 241).

Esta anticipación de la muerte es un factor determinante de la existencia en todo momento (Metzger, pág. 2), pero Casal, como moribundo al fin, la convierte en objetivo adecuado de la realidad *[reality-adequate goal]* (Eissler, pág. 292) que tergiversa los valores de las personas estables. Siendo la muerte, por lo tanto, una meta psicológica hacia la que se acerca el enfermo, se permea en estos instantes terminantes una nueva angustia, el no poder morir. Como cualquier otro propósito frustrado, el continuar viviendo después de haberse preparado para la muerte es igualmente atormentador. Es posiblemente durante uno de estos arranques impacientes cuando Casal reflexiona sobre su autodestrucción, acto que apropiadamente culminaba el soneto «Paisaje espiritual» al aparecer por primera vez en *La Habana elegante:*

y sólo me sonríe en lontananza
brindándole consuelo a mi amargura
la boca del cañón de una pistola (pág. 119).

Claro está que acudir al suicidio contradiría la calma espiritual de la aceptación y, por consiguiente, el moribundo puede conquistar esta propensión con la esperanza de que la muerte natural no tardará en llegar. Es curioso que el mismo Casal, probablemente por haber lle-

[15] Casal exterioriza ampliamente este sentimiento de espera cuando, en una carta al médico Esteban Borrero Echeverría, le cuenta sus proyectos inmediatos: «Procuraré irme a vivir en un barrio lejano, cerca del mar, para aguardar allí la muerte, que no tardará muchos años en venir. Mientras llegue, viviré entre libros y cuadros, trabajando todo lo que pueda literariamente, sin pretender alcanzar nada con mis trabajos, como no sea matar el tiempo» (III, 85).

gado a la misma conclusión, modifique el sobredicho soneto sustituyendo otro terceto [16].

El propósito primordial de este estudio ha sido el establecimiento de un paralelo entre la postura de Julián del Casal y la del típico paciente incurable. Mediante la autopsia psicológica del artista cubano se ha intentado enfocar el tratamiento de la muerte como un proceso natural, y no como una simple afectación emocional sin base orgánica. Mientras que la crítica tradicional consideraba el fallecimiento de Casal como un suceso apropiado para culminar una existencia atormentada, nosotros hemos probado que ese desasosiego vital más bien proviene del presentimiento que anuncia una muerte prematura. Lo apropiado viene a ser, entonces, la vida en sí, poblada de amarguras y de las señales que se evidencian en todos los moribundos que disponen de un breve plazo. La psiquiatría moderna nos ha facilitado una clave para descifrar la característica actitud de Julián del Casal, y nos permite catalogar la detallada descripción de los síntomas patológicos que operan sobre ambos, el organismo y el espíritu casalianos, aportándoles así a los versos una nueva cualidad confesional entre las otras ya destacadas por los estudiosos.

LUIS FELIPE CLAY MENDEZ, Ph. D.

Associate Prof. of. Spanish
Eastern Illinois University
CHARLESTON, Illinois (USA)

[16] Antes de incluir el soneto en *Nieve* (1892), Casal lo revisa y usa, como último terceto, el siguiente:

porque en mi alma desolada siento,
el hastío glacial de la existencia
y el horror infinito de la muerte (pág. 119).

TRUCHAS Y BRAGAS ENJUTAS

Aquellos pueblos de Córdoba—tan arriba—siempre quedaban a desmano, pero había que hacerlos. Con frío y lluvia empezaba la peregrinación que acabó con hielo y temporales. Sí, son cosas que a veces pasan y que no se pueden remediar. Trabajar así engarabita los dedos, deja ateridos los pies y no gusta descansar, porque las sábanas están húmedas siempre. Pero había que terminar el trabajo y el invierno de 1955 se presentaba con cara de perro. Ya se sabe, secar o aguachinarse. Córdoba nos despedía tristona porque las truchas—y ya es dolor—hay que pescarlas con calzas mojadas y arrecogidas. El autobús era un destartalo que caminara: las cuadernas del sollao se entreabrían y el viruji trepaba por las perneras abiertas; los cristales no ajustaban y un tracatá obsesivo golpeaba inmisericorde los oídos; como estaba prohibido fumar, las tagarninas—¿de qué?—arañaban en la garganta que tan poca afición tenía a quemar sahumerios. Pero poco a poco la ciudad—lejana y sola—se nos había perdido y cruzábamos campiña y soledades, entrábamos en la sierra, donde aún se oye la brama de los corzos. Por allí pasaron comedias y tragedias: que si novios de Hornachuelos, que si Fuenteovejuna, que si soledades de don Álvaro. Uno, que no cree en vaticinios, debía confiar algo más en la historia, pero todo esto se piensa después de saber las cosas y entonces no vale hacer cubileteos con los dados esos del tiempo pasado. Pues, no me diga, vaya lata. Eso, mucha lata, pero irremediable e irreparable, según se lee en los relojes de las catedrales. ¿Y ellos lo saben? Claro, hombre, lo aprendieron de los canónigos, que son gente sutil y fina. Allá arriba hay pueblos de nombres sonoros (Villanueva del Duque, Villanueva de Córdoba, Granjahermosa, Fuenteobejuna con be) y otros que tienen un retintín menos acariciante y hasta fosco (Pueblo Nuevo del Terrible), pero es que hay gente pa tó y esto de bautizar pueblos tiene sus gajes, como todos los bateos, y uno junta letras y luego le salen melindres o ajos, que los padrinos se parecen mucho a los que tuvo aquella moza, jocunda y refitolera, a la que no supieron ponerle nombre. Eso, pero ¿no le parece que el padrino tiene bastante con tender los brazos y que el agua y la

sal son de difícil casorio? Pues, sí, también es verdad, por eso pasan las cosas que si no, ni modo. (Este hombre parecía un libro: decía sentencias tan sutiles que el rabí palentino las hubiera envidiado, y eso que no estaban en verso, ni dejaban agua de rosas en ningún vaso.)

El pueblo tenía una plaza grande, con dos fustes rematadas por bolas. Eran años más o menos escurialenses, aunque la gente—según parece—empezaba a no creer en las reservas morales de Occidente. Al fondo una iglesia con arco de piedras abigarradas; el ayuntamiento estaba allí cerca, y, lo de siempre, oiga, ¿podría hablar con el alcalde? Claro, pera ya no es hora y como llueve... ¿Y su casa? Sí, aún no es tarde. Claro, claro, como llueve y no es tarde... ¿Puede acompañarme? En una calle cercana estaba el casino. Era una casa como todas las de por allí: blanca, pulcra, grande. De casino no tenía mucho: habitaciones destartaladas, de vez en cuando una mesa con sillas o posetes y poco más. Cruzamos un cuarto, luego otro, luego otro, y al fondo—con chimenea y todo—lo que debía ser cocina. Los leños se acurrucaban en los morillos y piadosamente nos daban una llama limpia que se estiraba al saberse sin frío.

¿Cómo está usted? ¿Es el señor alcalde? Presentaciones, pretextos y causas. Lo de siempre. ¿Entonces, usté conocerá al doctor Castilla del Pino? (Repeluznos como carámbanos empezaron a sacudir al visitante: su amigo dirigía el manicomio.) La voz del jerarca retumbó: ¡todos fuera, que tengo que hablar con el caballero! (Cuando el caballero se encontró cara a cara con el munícipe se acordó de que el perro ladrador, etc., pero, ¿y si el perro no lo sabía?) Verá, es que el doctor Castilla me está tratando, ya le diré, ya. Ahora tengo que ponerle en antecedentes: en cuanto veo un reloj, zas, zas, a pedrada limpia. Y, claro, fíjese usté, el otro día me llamó el gobernador (sabe, consignas de acción conjunta) y fui a Córdoba. ¡Eso sí que es ciudad! Tantos escaparates de cristal, tanto lujo, tanto señorío, porque usté ya lo habrá oído: caballeros de Jerez, señores de Córdoba... Sí, sí, no hace falta el resto de la retahíla, aquí tenemos parada y fonda. Y usté que lo crea, y usté que lo crea. Y, de pronto, un montón de adoquines de las obras, y una relojería—¡Dios la que armé!—, había tantos relojes que me faltaron adoquines. Pero como soy autoridá, pues ya usté sabe; saqué la citación del gobierno y el guardia, que venía con las del beri, se cuadró y dijo: a sus órdenes, señor alcalde. Y yo, ponte cómodo, muchacho; ponte cómodo. Porque hay que ser fino con los subalternos bien educados. ¿Y qué le dijo el médico? No, hombre, no, si al médico voy por otra cosa. ¡Ah!, ¿sí? Verá, con usté tengo confianza y usté es un caballero (para servirle, para servirle). Es que tengo un hijo y le doy

cada tunda que lo muelo. Pero, hombre, los críos no se dan cuenta y hacen cosas indebidas, por eso los padres debemos corregirlos, pero sin ira; al fin y al cabo son carne de nuestra carne y eso que dicen en el púlpito. Pues nada, que lo tundo. Prevenir antes de corregir, ¿verdad? Eso es lo que yo digo, porque ¿y después? Claro, claro, ahí está el problema, ¿y después? Graves cosas hará, ¿no? La peor de todas: mama de mi mujer, y eso que no tiene más que seis meses, que cuando tenga veinte años... El forastero tiritaba, tenía sofocos, sudaba y le caían gotitas de escarcha. (La mujer era joven, parecía hembra de mucha guerra; el crío, rubiales y risueño. Bebíamos vino de la cosecha y la buena moza traía pastas. El forastero tenía algo raro en el garguero: parecía cemento amasado con mosto. Pero, vaya usted a saber, los productos cambian tanto de pueblo en pueblo que parecen, mismamente, palabras de diccionario. Y usted que lo diga.) Bueno, señor alcalde, me voy muy contento; he aprendido mucho aquí porque—como usted dice—el viajar enseña mucho. Y la vida paradisíaca de las aldeas es como es, y no hay que pedirle otra cosa. ¡Qué razón tan verdadera, señor, qué razón!

El otro pueblo seguía a remojo. Aquí el director de la escuela era afable y parecía muy bondadoso. Sabía bien la historira local y llevó al forastero por buenos pasos. Porque, verdad, usted, que las cosas no pintan siempre cabreadas. ¿Qué va, hombre, qué va? Aquí todo fue bien hasta la tarde. Al dar de mano (no, aquí no pegamos a los zagales, es un decir. Sí, claro, ya decía yo), al dar de mano vino otro colega: llevaba un abrigo descarnado por las hombreras, alguna hilaza era gualdrapa sobre la tela gastada y una cuerda guindaba, desdeñosamente, a los lados del cuello, tras remansarse en el morillo. Ya sabrá perdonarme, pero como es sabido los maestros de escuela tenemos amables compañeros en las hambres endémicas. Comemos diez días y veinte, silbamos. Oiga, y ¿tan mal siguen las cosas? Pues verá, en España la cultura no se aprecia—y usted que lo diga—y basta que un servidor fuera alumno de don Américo Castro para que se ensañen los que no saben de hombres egregios—pues, sí, no le falta razón—, y claro, yo me casé con moza joven y ya no ando para muchos trotes, porque el intelecto desgasta mucho—sí, claro, sí—y la dejé allá en la aldea, en Galicia; me vine bien lejos para defender mi integridad y salvar el don preclaro de la inteligencia—más síes; la verdad por delante—, pero lo que gané en velas se me fue en cirios. Y aquí me tiene. Tras la cortés bienvenida al colega universitario me despido para ir al trabajo, porque tengo pluriempleo y descargo vagones en el tren. Muy señor mío, y

que la patria premie su dedicación y laboriosidad. Y usted que lo vea. Y a sus pies, señor profesor, a sus pies.

Oiga, don Antonio, pero ¿así está el gremio? Pues no, porque éste es de lo mejorcito que he tenido. ¡Ah!, también tiene usted suerte, que si no... Con el discípulo de don Américo vino otro colega. Hermano de un jerifalte. Me pidieron el desván de la escuela para dormir porque tenían que ahorrar para la familia (sí, sí, claro), y un día me quemaron los colchones porque asaban las sardinas con el somier por parrilla. (Ya es imaginación, ¿no le parece, don Antonio? La imaginación la descubrí luego. Pues usted dirá, si no atenta al sigilo profesional.) Un día, el otro colega apareció muerto. Busqué al juez y allí fue Troya (pero Troya, Troya. Sí, Troya, Troya; ya sabe son idiotismos que se fosilizan y ahí están. Como lo de los paquidermos y proboscídeos, que siguen en el diccionario y ni Linneo aclara ya las cosas. No le falta razón, que no le falta). Bueno, me vuelvo a Troya: dormían sin colchón y sin manta, se encamaban sobre papel, como los plátanos de Canarias, y así les iba. Además, estaban envueltos en periódicos y una guita les rodeaba todo el cuerpo para que no se les cayera la cultura impresa. Pero... sí, claro: uno le ponía al otro el zumbel como si fuera el trompo y al revés, o al respective o la recíproca, como los verbos. Sí, claro. Y lo malo es ahora, ahora, porque ¿quién le pondrá el rehilé a este desgraciado para que haga de perinola?

El forastero estaba peor que cuando chico. Al jugar a los patacones de barro, un poco de salivilla—suavica, suavica—dejaba liso el fondo del hoyo. Se invertía, se tiraba contra el suelo y—zas—la pasta amasada quedaba cierta, mientras el culo saltaba en mil rebabas desmigajadas. Pero si al zas el barro caía—paf—como la torta vacuna, los otros críos se le burlaban: al primer tapón, zurrapa; al primer tapón, zurrapa. Sí, por lo que usted cuenta el juego tiene su conque y no debe ser fácil el chatobrián de la barrera que si hecho por fuera y blando por dentro. Claro, claro, es de mucho conque. Pues he vuelto a ser crío y recrío: al primer tapón, zurrapa; y al segundo. Ahora me voy a otro pueblo porque estos Pedroches me salen más difíciles que una estocada a Cagancho. Hombre, no todo está mal, porque a lo mejor hasta escribe un cuento y eso sí que tiene mérito. Y usted que lo diga, pero tengo unos martajos que si no se acierta la primera en los rubios convertimos la encuesta en un alfiletero.

Estábamos ya en la novena de navidad. El pueblo, sin luz, sin fonda y sin cena. A tientas llegamos a casa del secretario. Era un mozo muy dado a sus alcurnias. Hizo caridad con el forastero y como la tal empieza por uno mismo, a cambio de la cena y de buscarle informante

le largó un legajo en francés para que siguiera practicando la didascalia ésa. Mire, como madrugo, se lo acabaré mañana. Seguía lloviendo, y el forastero se parecía al alcalde de Alagón; no dejaba en paz ni a los charcos; el forastero se torcía el tobillo en cada guijarro hundido; el forastero entró al palpo. Sin luz y sin cerillas. Tentó la cama. Sí, los pies, esto deben ser las bolas doradas y esto el redondel del centro; ahora, ya no hay cama. Acariciaba un palo áspero; otros tres bajaban; el asiento de abozo. Ya está. Colocó cuidadosamente la chaqueta, se descalzó, volvió a la cama—húmeda, desabrigada—y se metió con ropa y todo. No había forma de orientarse. Tendido, se agarró a los banzos; si soltaba una mano el cuerpo se escoraba hacia el suelo; si la otra, el equilibrio era—¿se dice así?—inestable. Cerró los ojos y apretó los puños. La noche era toledana. De otro cuarto se oía ayyy, ayyy, y sonaban ruidos sin armonía ni diapasón. Ayyy. Y esto le pasa a uno por meterse en camisa de once varas, si estos pueblos ya no son Andalucía, si la Orden de Calatrava, si el desierto del Ovejo... Todo se ponía de color tétrico. Ayyy. Y en el cuarto no entraba ni una rachita de luz. Debieron pasar horas. Pam pam rataplam plam pam. El lúgubre toque de las cajas sonaba cada vez más cerca; el redoble de los tambores tenía agresión de mesnada enemiga. Sí, en Zalacas atacaron con atabales y en Niebla se usó la pólvora. El forastero pensó que cuando la noche es toledana todo esto, en Venezuela lo dicen, son mamaderas de pavo. Sones y redobles se iban alejando y al fin se perdían. Nuestro hombre se agarró al banzo de la derecha y se palpó: sí, aquí está el botón alto del calzoncillo; sí, esto son los calcetines con el tomate de la punta; sí, aquí, en el bolsillo de la camisa, tengo el lápiz rojo de las señales. Dio un hondo suspiro. Aún vivía y aún recordaba lo inmediato. La santa compaña—pam pam, rataplán—se acercaba. ¡Dios, si yo estudié en Salamanca! Cada vez más cercano y agresivo el rataplán. Y ahora se amortecía poco a poco. Apenas si se oía—plaaammm—. La noche no estaba para bromas. En el tratado de etiqueta y urbanidad de la escuela (sabe, era de ayuntamiento, y a lo mejor por eso nos dieron modales de buena crianza), sí, en el tratado decía que a las visitas hay que recibirlas con decoro en el vestir y afabilidad en el trato. El botón seguía, seguía el roto en el calcetín, el lápiz seguía. Pero ¿y las figuraciones? ¿Y los fantasmas noctámbulos ¿Y las cabras del aquelarre? Mira, mira, vístete, y si vienen por ti las tibias aflautadas, tú, decentito y cariñoso. A lo mejor así se arrepienten. Soltó una mano y se dejó caer; con la otra, tastó. Aquí están. Metido en la cama se puso los zapatos. Anudó los cordones. A lavarse. En la cocina, el rescoldo estaba recién avivado. Se anunciaba una llamarada y del techo colgaba un gancho; de él, una

capaza con la Virgen del Pilar y una leyenda muy propia: recuerdo de Sallent de Gállego. Si aquel pobre hombre hubiera sido un Abderramán cualquiera, le hubiera dedicado un bellísimo poema. Pensó que mejor era no competir. Todos los vates del Universo mundo han dicho esas cosas tan nuevas del abanico de sus hojas, de la firmeza de su pirgano, de la esbeltez de su talle. Pero eso lo han dicho de la palabra. ¿Usted sabe si han cantado al capazo? ¡Si a lo menos hubiera sido un espinazo del arenque!

Entre meditaciones ascéticas (sólo un vaso para toda la zafa), emocionantes añoranzas, y astucia para administrar el agua, pasó un buen rato. Los ayyyes seguían con acompañamientos de popa. La pared tenía reborujones de cal. Sí, blanca del albeo; los guijarros del paso lastimaban, pero les habrán dado aljofifa y por la mañana brillarán; la cortina del cuarto se mecía suavemente. Un temblor—rataplán—sacudió al hombre aquel que quería esperar con decoro en el vestir y afabilidad en el trato. El cobarde livor del amanecer se anunciaba. Ojos ciegos tendían las manos adelantadas. Palpaban, palpaban. Una sombra inane—*Eneida,* VI—se escapaba de los dedos de Palinuro. ¿Y la ventana? ¿Toda la noche sin ventana? Buscó la silla y se metió en la chaqueta: un frío doloroso le abrazaba el cuerpo; sentía humedad de caverna y visco de anguilas en su cintura, en su torso, en sus brazos. La repugnancia que sufrió Laocoonte debía ser aquello. Se quitó la chaqueta, la tiró y frenéticamente se palpaba: las manos estaban mojadas, la camisa mojada, los pantalones mojados. La desolación empezó a vestirse de día. Y dejé el otro saco en Villanueva... La claridad amagaba ver: la habitación daba sobre la calle, no había ventana y el agua implacable—tac, tac, tac—había entrado durante toda la noche. ¿Y el suelo? A gatas lo fue palpando: sólo tenía yeso, la silla era baja, la americana de lana... Los faldones y las mangas habían chupado durante horas y horas y la mojadina subía, subía, había estado subiendo, desde el suelo. Oiga, ¿y los tambores? Sabe, es que estamos en la novena de la Navidá y la cofradía de las ánimas sale para llamar a la misa de penitencia. ¿Verdad que es una costumbre muy piadosa? Y usted que lo vea, porque—ya sabe—seguimos siendo la reserva espiritual de Occidente. Qué verdad es ésa, qué verdad es ésa.

El tren llegó a su hora—o sea que se sea con tres de retraso—; venía—es un decir—de Azuaga, y se decía—es otro decir—que iba a Córdoba. En la estación, todas las fuerzas vivas despedían con afabilidad al forastero. Era ya un anuncio la Navidad y, aunque no se había inventado lo de felices fiestas ni lo de merry christmas, estaban alegres todas las gentes cristianas. (Oiga, eso suena, ¿verdad?) El forastero, lo que son las cosas, también se iba contento: Córdoba estaba a unas

pocas horas y allí le esperaba su mujer—siempre sonrisa abierta—para comprar los juguetes a los críos. Pero el retraso, el día corto y las prisas largas, hicieron que la noche llegara pronto. El diluvio no tenía reposo y el tren renqueaba. Al fin, se añusgó y no quiso andar más. Gentes deportistas, y con su mijita de cachondeo, se acercaban a la vía bogando botes con su remo y todo. A ustedes les gustaría, mucho, ¿verdad?; parecería la barcarola de *Marina*. ¡Qué razón tiene, qué razón! Doce horas después llegábamos a Córdoba, ¿también suena, verdad?, lejana y sola. Que el disco, que las agujas, que el jefe de estación. Se organizó un safari semiacuático. La estación estaba a oscuras; las puertas, cerradas, y el amo se había llevado las llaves. Claro, sabe usted, es que no nos iba a esperar toda la noche; hay que comprenderlo, porque también los renferos tienen corazoncito, y eso, y la mujer, y los hijos, y el hogar, el dulce hogar (¿cómo suena, eh?). El Néstor fértil en recursos, que nunca falta, improvisó escalas. Cuiden, no se claven en el sieso las lanzas de la reja; los gordos, los últimos, que pueden escoñar las traviesas; primero las mujeres y los niños. Que si mangas remangadas, que si bragas de rosa—sólo usaban pantalones los hombres—, que ligas apretadas—más arriba o más abajo—a las carnes, blancas, y sonrosadas por el cerco. Al otro lado de la tapia, la libertad. Un cine tardano tenía encendido el letrero: *Desirée*. No había ni esas diablas tan bonitas y decorativas para los turistas. El hotel Granada, sabe por lo del paisanaje, estaba a un salto de liebre. El forastero—madrugada alta—debía parecer un cristo. Que no, mire, que no. Que aquí sólo hay señoras decentes; que eso está más cerca del río; que lo que usted me pide es una grosería. Diluviaba, decoro en el vestir y afabilidad en el trato. Pero estas barbas, y esta mojadina, y esta soñera irritando los ojos. No, claro; si es verdad; si usted cumple con su deber; si aquí sólo hay señoras decentes—hasta ahí podíamos llegar—; busque usted en los viajeros que han llegado hoy y verá que mi mujer ha tomado una habitación para dos personas. Aquel mozo de hotel era más duro de pelar que el Kaiser. Al fin, pulsó la manivela: riiin. Perdone, señora, aquí hay un hombre mal encarado que dice ser su marido.

El invierno de 1955 tuvo cara de perro para la dialectología; en Los Pedroches sobró el agua. Y es que—¿verdad que usted también lo sufre?—nunca llueve a gusto de todos.

Madrid-Nueva York. En el avión, 13-III-80.

MANUEL ALVAR

Instituto Iberoamericano de Cooperación
MADRID

ASPECTOS DE LA MORAL SEXUAL EN GALDOS

En mi largo ensayo sobre *La religión mundana según Galdós* hice referencia a los capítulos fundamentales de la moral de su época, especialmente en torno a la Restauración. Como Galdós es un océano de encuentros, tiro ahora de alguno de aquellos hilos y tiendo otros con el fin de estudiar con más detalle sus referencias a la moral sexual. Galdós, espectador máximo, nos da un panorama celado por el pudor, pudor que viene, sí, exigido por la época, pero no menos, creo yo, por el pudor personal. Aunque faltan muchísimos detalles, de todos es sabido que la vida amorosa de Galdós fue accidentadísima y, sin embargo, pasiva de alguna forma: más conquistado que conquistador—«yo no sé qué tengo, yo no sé qué tengo», dice el Tito Liviano de los últimos *Episodios*—en lo que pudo haber de «aventura», muy comprador de falsas aventuras, portador de remordimientos, como dolido de ese mismo placer. Dios sabe.

Gran combate el de Galdós: ¿cómo ser realista y hasta descarnado sin ofender al pudor? Son raras y no extremas las situaciones comprometidas. Ocurre que esas y otras son necesarias para la narración. La pluma, entonces, tensa al máximo, conquista auténticas cimas expresivas del máximo erotismo, limpio de pornografía. Opino con toda sinceridad que casi todas las «citas-datos» que doy serían trozos de una posible antología del Galdós «escritor»: nada como el manejo de estos temas para rechazar, una vez más, lo del «garbancero». Lo leemos a ratos con emoción honda, con buena sonrisa otros: el laboreo sobre blasfemias y tacos es ejemplar para sorprender ese humor que mezcla soterradas fuentes inglesas, clarísima filiación cervantina y casticismo barriobajero. Y en el fondo, fondo, la melancolía biográfica de quien, en amor, fue un burgués frustrado, un soltero que envidiaba ese lecho matrimonial de los Santa Cruz. Al fondo, inseparable, esa «época de seguridad», con sus coacciones, su hipocresía, pero sólo aventurada, insegura, cuando vive la presión de lo reprimido.

No he de insistir en la tierna maravilla que es el galdosiano mundo de los niños. Me detengo especialmente en los niños «mayores», fronteros con la adolescencia, atentos, pues, al despertar sexual. Los niños de clase baja y aun de clase media modesta tienen como descanso de la escuela a palos y del hogar, angosto para todo lo que no sea «representación», la calle, campo abierto a la travesura, y tanto que, a veces, tiene tal travesura graciosos caracteres de «pronunciamiento», según el sensato juicio de don Benigno Cordero. Sabido es que esa calle, esos patios, esos desmontes donde se juega al toro, son aprendizaje, mal aprendizaje, de lo sexual. No hay por qué insistir en lo requetesabido: el silencio total de los padres, de la sociedad, de la predicación sobre esto.

Galdós, al referirnos en la primera parte de *Fortunata y Jacinta* la vida de los críos en la casa de corral, sólo anota la travesura: algo más, mucho más tendría que haber en aquel ambiente de pobreza, de promiscuidad. Detalle significativo es que el supuesto hijo de Juanito Santa Cruz, criado en la barbarie, comenzando a hablar, le suelta a Jacinta de buenas a primeras, y riendo a carcajadas, el calificativo de «putona» *(o. c.,* t. V, p. 118). Ahora bien: siempre aparece en los niños galdosianos el resplandor de la inocencia, incluso en casos límite, como el del hermano de Isidora en *La desheredada:* en la gran aventura que termina en la cárcel no hay referencia al mundo de lo sexual. Que sí era distinta la realidad lo demuestra lo que se dice del prodigioso niño de Torquemada, el niño que muere de meningitis: «En cosas de malicia era de una pureza excepcional: no aprendía ningún dicho ni acto feo de los que saben a su edad los retoños desvergonzados de la presente generación. Su inocencia y celestial donosura casi nos permitían conocer a los ángeles como si los hubiéramos tratado» *(o. c.,* t. V, p. 911).

En la edad muy fronteriza con la adolescencia, la alusión intenta concretarse y el resultado es una deliciosa mezcla de picardía y de inocencia. Cadalsito, el pequeño y gran protagonista de *Miau,* tímido en casi todo, aparece en contraste con su compañero de colegio *Posturitas,* que muere de tabardillo o «tifusoidea», que antes ha escandalizado a Cadalsito, y que al pegarse dice «que se casa con la Biblia». La tensión se hace mayor en *El doctor Centeno,* porque ya está en el final de la niñez. Centeno, inocentón, se «entera» a través de su amigo Juanito del Socorro, quien miente más que habla y que relata lo muy frecuente en esta época: los líos de su padre con las criadas. Juanito se imagina torpemente el cuerpo de la mujer, mientras que Centeno lo ve de otra ma-

nera, con una especie de suspiro que es primera madurez: «Tiene mi madre dos amigas tan guapas, tan guapas, pero tan guapas—indicó para concluir—, que cuando las ves te entra un frío... ¿estás? Son señoras de unos grandes pejes y llevan vestidos de seda verde con mucho arrumaco. Una de ellas tiene los pechos así...—y hacía Juanito con los brazos un grande y bien arqueado círculo delante de su pecho para dar idea, siquiera una idea, siquiera fuese aproximada, de la delantera de aquella señora desconocida. —¡Pues lo que es ésta!—suspiró Felipe» (*o. c.*, t. IV, p. 1132).

Deliciosa es la mezcla de picardía e inocencia en las niñas. Cuando Barbarita se reúne con sus amigas para pedir en la fiesta de la Cruz de Mayo, usan inocentemente un lenguaje pícaro. Papitos, la increíble criadita de doña Lupe, sabe, sí, y la picardía-inocencia está en decirlo. Cuando Maximiliano se confiesa ingenuamente con ella, ella responde: «Feo, cara de pito, memo en polvo—decíale, sacando un trozo de lengua tal que parecía inverosímil—. Valiente mico está vusté. Verá como no le dejan casar... Sí, para vusté estaba. Bobo, más que bobo» (*o. c.*, tomo V, p. 208). Ya antes (p. 184) le había dicho: «Casarse él, vusté. Memo, más que memo, casarse—exclamó—. Si la señorita dice que vusté no se puede casar... Se lo decía a doña Silvia la otra noche.» Caso aparte es el de Marianela, conmovedora figura con cuerpo de niña, pero con sabiduría como de ángel desterrado: lo sabe todo y no dice nada; ama a su Pablo, al que sirve de lazarillo; tiene conciencia de su fealdad, de que es muy poco como mujer, pero en su cariño total está adivinada la entrega.

La juventud. El noviazgo

Aparece como «normal» ingreso en la vida sexual el trato con las prostitutas, y a ello hemos de referirnos más adelante. Hay, sin embargo, un matiz muy interesante. Cuando Galdós quiere expresar el típico remordimiento, inserto en las predicaciones, en el ambiente de la sociedad burguesa, alcanza cimas auténticas de expresión. El que Araceli ha pasado la noche en juerga con las mozas de la venta gaditana queda «indicado» sin más, pero el remordimiento posterior se expresa así: «Mi alma llena de tristeza se abatía, incapaz del menor vuelo y encontrándose inferior a sí misma, hasta parecía perder aquella antigua pena que le producían sus propias faltas y se adormecía en torpe indiferencia» (*o. c.*, t. I, p. 726). Para sí hubieran querido ciertos predicadores estas expresiones tan bellas como realistas. El poso que dejan en Beramendi sus encuentros furtivos con la desenvuelta Eufrasia es poso distinto e

incluso más desesperanzado, pero también es remordimiento, y también expresado según la visión de la época, pero con mejores palabras que las usadas, por ejemplo, por el padre Claret: «Os diré en confianza que los halagos de la moruna, con ser en determinadas ocasiones de extraordinaria intensidad sensitiva, me traen el hielo en inmediata concatenación con el fuego, cual si fuesen eslabones que forman un toisón de alternados metales. En sus encantos, a poco de gustarlos, no me ha sido difícil ver el desabrimiento de las cosas de serie, que traen de atrás su principio y continúan repitiéndose en la igualdad de sus casos y consecuencias. Yo me sentía sucesor de alguien y predecesor de otro u otros, y si mi herencia me parecía triste, más lástima que envidia sentía de mis presuntos herederos» (*o. c.*, t. II, p. 1575).

El retrato de lo que es el noviazgo burgués recorre toda la obra de Galdós. Lo de Araceli-Inés no es en realidad noviazgo, sino idilio; idilio donde lo corporal parece no existir y, sin embargo, ¡con qué gracia y con qué belleza se vive lo corporal cuando Gabriel intenta sacar a Inés de la abominable prisión de los Requejo! «¡Ya eres libre, Inés! —grité con intensa alegría—. Vístete; vámonos pronto. No perder un momento: puede venir el amo. —Vistióse tan precipitadamente que la vi medio desnuda. Pero ni ella, con el gran azoramiento de la prisa, cayó en la cuenta de que me estaba mostrando su lindo cuerpo, ni yo me cuidaba más que de ayudarla a vestir, poniéndole enaguas, zapatos, ligas» (*o. c.*, t. I, p. 244).

También es excepcional el noviazgo de Sola con el viudo don Benigno Cordero, y ese noviazgo retrata muy bien el personaje con esa su cierta retórica y su sonriente machaconería que reviste de azúcar al liberal que pasa de la Biblia a Rousseau. «Innecesario sería decir, pero digámoslo, que don Benigno, si bien trataba familiarmente a Sola, no traspasó jamás, en aquella larga antesala de las bodas, los límites del decoro y de la dignidad. Se estimaba demasiado a sí mismo y amaba a Sola lo bastante para proceder de aquella manera delicada y caballerosa, magnificando su ya magnífica conducta con el mérito nuevo de la castidad. Ni siquiera se permitía tutear a su prometida, 'porque el tuteo —decía— trae insensiblemente libertades peligrosas y porque el decoro del lenguaje es siempre una garantía del decoro de las acciones'» (*o. c.*, tomo II, p. 232).

Ya en plena etapa liberal, en el episodio *Mendizábal*, la romántica, la melodramática fogosidad de Aura y de Fernando se ve sometida al típico tratamiento burgués, impuesto no por moralidad, sino por cálculo: cortejo desde la calle, visita con testigos, alcahuetería para nada grave. «Contra lo que Fernando temía, doña Jacoba no se opuso a sus

amores con Aura; casi los alentaba y los protegía, pero encerrándolos dentro de la esfera de castas relaciones con buen fin y sometiendo la fogosa pasión de ambos amantes a las reglas caseras que para tales casos se usan y que en aquel tiempo eran de una simplicidad enfadosa. Hacía esto la Zahón, más que por sentimiento, por cálculo, mirando a su propio interés antes que al de la joven puesta a su custodia. Era, ante todo, traficante; se había criado en el compra y vende todas sus canas, que eran muchas, y las jorobas que en su esqueleto se formaban le habían salido en el continuo y anheloso estudio de la ganancia fácil. Por lo demás, su moral era tan ancha como las mangas del vestido que el reuma le obligaba a usar, y sus creencias religiosas, tibias como las aguas con que se lavaba. La moral de los contratos sobre cosas, interpretada a su manera, érale muy conocida y familiar: la otra, la tocante al honor y al recato, sólo existía en su conciencia con formas desleídas. Sujetó, pues, a los amantes a un régimen de apariencias estrictamente morales, prohibiendo en absoluto las entrevistas de calle y balcón y permitiéndoles hablarse a horas fijas en su casa y a su presencia. Con esto cumplía y sentaba sobre bases decorosas su bien planeado negocio» (*o. c.*, t. II, p. 513).

Que ese noviazgo burgués, como amor en las nubes, no era así en realidad lo dice en *Bodas reales* doña Leandra, esa manchega de corral, piara y tierra sin árboles que, muerta de nostalgia en Madrid, avizora con palurda sabiduría la verdad de las cosas. « ¡No eran maldiciones las que doña Leandra echaba mentalmente a cuantos novios existían en todo el linaje humano, peste de la sociedad y azote de las familias! ¡Que no estuviera el infierno empedrado de novios! Debían las familias, los padres, los hermanos, concertarse para emprender una campaña de destrucción, como las que ella había visto en la Mancha contra la terrible plaga de la langosta... Las hembras, después de bien resobadas por tantísimo novio» (*o. c.*, t. III, pp. 1367, 1383).

Noviazgo de Olimpia con el crítico teatral: lo mismo. No deja de señalarse cómo, tantas veces, los noviazgos eran «fábricas» de conveniencia. Ese es el caso de Barbarita y Baldomero, al cual volveremos, pero cuyo arranque es útil citar aquí. Por fin: la realidad aparece en el noviazgo de Jacinta y Juanito Santa Cruz. Una vez más, el esfuerzo para expresar una realidad corporal, sin que se diga nada capaz de escandalizar, obliga al rápido Galdós a cuidar al máximo sus palabras. Así surge esta perla a poco de comenzar *Fortunata y Jacinta:* «Sea lo que quiera, lo cierto es que a los cuatro días de romperse el hielo ya no había que enseñarles nada de noviazgo. Creeríase que no habían hecho en su vida otra cosa más que estar picoteando todo el santo día. El país (Plencia)

y el ambiente eran propicios a esta vida nueva. Rocas formidables, olas, playas con caracolitos, praderas verdes, setos, callejas llenas de arbustos, helechos y líquenes, veredas cuyo término no se sabía, caseríos rústicos que al caer de la tarde despedían de sus abollados techos humaredas azules, celajes tristes, rayos de sol dorando la arena, velas de pescadores cruzando la inmensidad del mar, ya azul, ya verdoso, terso un día, aborregado el otro, un vapor en el horizonte tiznando el cielo con su humo, un aguacero en la montaña y otros accidentes de aquel admirable fondo poético favorecían a los amantes, dándoles a cada momento un ejemplo nuevo para aquella gran ley de la Naturaleza que estaban cumpliendo... Gumersindo Arnaiz no sabía lo que le pasaba; lo estaba viendo y aún le parecía mentira, y siendo el amartelamiento de los novios bastante empalagoso, a él le parecía que todavía se quedaban cortos y que debían atortolarse mucho más» *(o. c.,* t. V, p. 46).

Hay, ¿cómo no?, los grandes amores platónicos, imposibles y tensos a la vez: Montes de Oca hacia la reina Cristina; lo mismo Istúriz, y nada digamos del complicadísimo de Angel Guerra, luchador emocionante contra su cuerpo. Merece especial mención el de don Pedro del Congosto hacia doña Flora, solterona, en el episodio *Cádiz;* merece la pena, pues es un dato más, y no de los menores, de la influencia del *Quijote.* Doña Flora es una vieja casi verde, emperifollada, chiflada con el Gabriel jovencito, chifladura que Galdós sugiere limpia y deliciosamente: doña Flora quiere curarle las supuestas heridas; le dice que si quiere dormir en casa tiene una habitación muy mona al lado. Le toman el pelo a la solterona con estos caprichos, lo cual enciende la ira de don Pedro del Congosto, sesentón, Don Quijote en caricatura, que ve en doña Flora a Dulcinea. «Señora—repuso con iracunda voz el estafermo—, los hombres como yo se endulzan con acíbar la lengua y el corazón con desengaños. Con desengaños, sí, señora, y con agravios recibidos de quien menos debían esperarse. Cada uno es dueño de dirigir sus impulsos amorosos al punto que más le conviene. En edad temprana los dirigí yo a una ingrata persona que al fin...; mas no quiero afear su conducta ni pregonar su deslealtad y guardareme para mí solo las penas como me guardé las alegrías. Y no se diga, para disculpar esta ingratitud, que yo falté una sola vez, en veinticinco años, al respeto, a la circunspección, a la severidad que la cultura y el recato de ambos me imponía, pues ni palabra incitativa pronunciaron mis labios, ni gesto indecoroso hicieron mis manos, ni idea impúdica turbó la pureza de mi pensamiento, ni nombré la palabra matrimonio, a la cual se asocian imágenes contrarias al pudor, ni miré de mal modo, ni fijé los ojos en partes que la moda francesa tenía mal cubiertas, ni hice nada, en suma,

que pudiera ofender, rebajar o menoscabar el santo objeto de mi culto. Pero, ¡ay!, en estos tiempos corrompidos no hay flor que no se aje, ni pureza que no se manche, ni resplandor que no se oscurezca con alguna nubecilla. Está dicho todo, y con eso, señoras, pido a ustedes licencia para retirarme.» Antes había hablado del «incitativo melindre» (*o. c.*, tomo I, p. 70).

El matrimonio

Balzac y todas sus derivaciones menores tienen la vida de matrimonio como asunto central, inseparable, claro está, del adulterio como tema no menos central. Lo más noble, lo más bello de la burguesía liberal, es *la identificación ideal entre amor y matrimonio, identificación que será* recogida en parte por la moral del catolicismo, y escribo «en parte» porque yo todavía he tenido en el seminario como texto para clase y examen el que me señalaba como segundo fin del matrimonio «el remedio de la concupiscencia». El ideal cumplido sin mácula y sin arista, manteniendo viva la ilusión de la entrega, lo presenta Galdós en el matrimonio Santa Cruz, el más simpático de sus protagonistas. «Ni los años ni las menudencias de la vida han debilitado nunca el profundísimo cariño de estos benditos cónyuges. Ya tenían canas las cabezas de uno y otro, y don Baldomero decía a todo el que quisiera oírle que amaba a su mujer como el primer día. Juntos siempre en el paseo; juntos en el teatro, pues a ninguno de los dos les gusta la función si el otro no la ve también. En todas las fechas que recuerdan algo dichoso para la familia se hacen recíprocamente sus regalitos, y, para colmo de felicidad, ambos disfrutan de una salud espléndida. El deseo final del señor de Santa Cruz es que ambos se mueran juntos, el mismo día y a la misma hora, en el mismo lecho nupcial en que han dormido toda su vida» (*o. c.*, t. V, p. 26).

Referido precisamente a ese matrimonio, Galdós, con extraordinaria delicadeza, indica que don Baldomero, zagalón inocente de novio, llega muy en la inopia al matrimonio, y éste tarda en consumarse. «A los dos meses de casados, y después de una temporadilla en que Barbarita estuvo algo distraída, melancólica y como con ganas de llorar, alarmando mucho a su madre, empezaron a notarse en aquel matrimonio, en tan malas condiciones hecho, síntomas de idilio. En el escritorio canturriaba y buscaba pretextos para salir, subir a la casa y decir una palabrita a su mujer, cogiéndola en los pasillos o donde la encontrase» (*o. c.*, t. V, p. 25).

En la novela de esa época, la noche de bodas era motivo o pretexto

para descripciones atrevidas. Habitualmente, el hombre español llegaba al matrimonio con experiencia de prostíbulo, y esto, que la mujer veía como perdonable y hasta lógico, era, de víspera, miedo e ilusión a la vez, considerando lo que la pérdida de la virginidad suponía. Pongo sólo dos ejemplos. Sabe Jacinta no poco de la vida anterior de Juanito Santa Cruz, pero le quiere plenamente, y el miedo a la entrega pasa pronto. «En el alma de Jacinta, no obstante, las alegrías no excluían un cierto miedo, que a veces era terror. El ruido del ómnibus sobre el desigual piso de las calles, la subida a la fonda por angosta escalera, el aposento y sus muebles de mal gusto, mezcla de desechos de ciudad y de lujos de aldea, aumentaron aquel frío invencible y aquella pavorosa expectación que la hacían estremecer. ¡Y tantísimo como quería a su marido! ¿Cómo compaginar dos deseos tan diferentes: que su marido se apartase de ella y que estuviese cerca? Porque la idea de que se pudiera ir, dejándola sola, era como la muerte, y la de que se acercaba y la cogía en brazos con apasionado atrevimiento, también la ponía temblorosa y asustada. Habría deseado que no se apartara de ella, pero que se estuviera quietecito» *(o. c.,* t. V, p. 47). Beramendi se casa, por dinero, con una mujer fea y casi deforme, pero rica, enamoradísima e inteligente. Con mucha delicadeza subraya Galdós la novedad que supone para Beramendi la entrega como paz. «La presencia de los criados llegó a sernos de una molestia intolerable, por lo cual resolví que no en Guadalajara, sino en Alcalá, hiciéramos la primera paradita, que había de ser etapa capital en la existencia de Ignacia, esposa mía desde aquel descanso en calurosa noche... Habíamos pasado la divisoria que nos transportaba en alegre vuelo a valles muy distintos de aquel en que se meció la inocencia de la señorita de Emparán, y aunque para mí los valles pasados y los venideros no diferían grandemente en ciertos órdenes, no dejé de notar en mi ser algo grande y bello, imponente armonía de satisfacciones y responsabilidades» *(o. c.,* t. II, p. 1507).

Lo tan frecuente en esta época, la frialdad de la mujer, su actitud más bien pasiva, está muchas veces supuesta y explícita en cómo la aristocrática Fidela recibe en el lecho al bárbaro de Torquemada. «El contento del cambio de medio, favorable para la vida orgánica y un poco para la social, no le permitía ver los vacíos que aquel matrimonio pudiera determinar en su alma, vacíos que, incipientes, existían ya, como las cavernas pulmonares del tuberculoso, que apenas hacen padecer cuando empiezan a formarse. Debe añadirse que Fidela, con el largo padecer en los mejores años de su vida, todo lo que había ganado en sutilezas de imaginación habíalo perdido en delicadeza y sensibilidad y no se hallaba en disposición de apreciar exactamente la barbarie y prosaísmo

de su cónyuge. Su linfatismo le permitía soportar lo que para otro temperamento habría sido insoportable, y su epidermis, en apariencia finísima, no era por dentro completamente sensible a la ruda costra del compañero de vida, casa y lecho que le había dado la sociedad de acuerdo con la Santa Iglesia. Cierto que a ratos creía enterarse vagamente de aquellos vacíos o cavernas que dentro se le criaban, pero no hacía caso o, movida de un instinto reparador (y va de instintos), defendíase de aquella molestia premonitoria, ¿con qué creéis?: con el mimo» *(o. c.,* tomo V, p. 1021).

Ya muy dentro de la vida matrimonial podemos acercar el ejemplo bien bello de la costumbre que no se ha hecho rutina. Jacinta y Juanito llevan ya un par de años de casados y a la espera de la sucesión. «Juan, que tenía talento, era indulgente con estos desvaríos del cariño vacante o de la maternidad sin hijo. Aventurábase ella a contarle cuanto le pasaba, y muchas cosas que a la luz del día no osara decir, decíalas en la intimidad y soledad conyugales, porque allí venían como de molde, porque allí se decían sin esfuerzo, cual si se dijeran por sí solas, porque, en fin, *los comentarios sobre la sucesión tenían como una base en la renovación de las probabilidades de ella*» *(o. c.,* t. V, p. 72). ¿Se puede decir mejor? (El subrayado es mío.)

Es frecuente la indulgencia para las infidelidades del marido, y esto se hace dramático en ese matrimonio: Juanito, obsesionado con Fortunata, a la que busca con delirio, tiene que «cumplir» con Jacinta, pero ¡de qué manera! «La pobre Jacinta, a todas estas, descrismándose por averiguar qué demonches de antojo o manía embargaba el ánimo de su inteligente esposo. Este se mostraba siempre considerado y afectuoso con ella; no quería darle motivo de queja; mas para conseguirlo necesitaba apelar a su misma imaginación dañada, revestir a su mujer de formas que no tenía y suponérsela más ancha de hombros, más alta, más mujer, más pálida... y con las turquesas aquellas en las orejas... Si Jacinta llega a descubrir este arcano escondidísimo del alma de Juanito Santa Cruz, de fijo pide el divorcio. Pero estas cosas estaban muy adentro, en cavernas más hondas que el fondo de la mar, y no llegará a ellas la sonda de Jacinta ni con todo el plomo del mundo» *(o. c.,* tomo V, p. 156).

Más delicado e incluso más dramático es lo que se le presenta una noche a Lucila. Lucila, de la que luego hablaremos, ha vivido maritalmente con el capitán Gracián, un donjuán del que se prenda. Gracián se va, se lo quitan, y Lucila, tras grandes amarguras, acepta el matrimonio con Halconero, rico de Villa del Prado, rico viejo. Lucila se acomoda a la vida burguesa y campesina, es fiel, tiene hijos, y he aquí que

en víspera de la declaración de la guerra a los moros comparte con su hijo la pasión por las tropas y se siente inclinada hacia Santiuste, que también se va a la guerra. Pero lo dramático es el recuerdo del gran amor por el capitán, que, a lo Freud, se refleja en la pasión militar del hijo mayor, de Halconero, sin duda alguna. Galdós acierta genialmente y por partida doble: al presentar lo onírico y al describir la noble y burguesa solución de la mañana no sin que antes se describa con auténtica gracia la realidad del lecho matrimonial en reposo. «Lucila padeció inquietud y desvelo hasta muy alta la noche, mortificada por visiones y pensamientos lastimosos y por el desasosiego de su marido, con quien compartía el no muy ancho tálamo. Daba vueltas sin cesar sobre sí mismo el buen don Vicente, llevándose tras sí sábanas y mantas, con lo que quedaba desamparada de abrigo la dama celtíbera. Y sobre tantas molestias, el rico labrador pronunciaba frases incongruentes, cortadas por estruendosos regüeldos... En los ojos del niño guerrero veía Lucila algo como la regresión de un ideal que ella tenía por muerto y desvanecido, ideal que salía de su tumba para volver a la realidad viviente. Llevóse el diablo estas aficiones; cambió el teatro de la vida de la joven celtíbera y, desgarrada una decoración, pusieron otra que hizo olvidar la pasada idolatría... Pues ahora un niño inocente, precoz, enfermo, imposibilitado hasta de jugar con cosas guerreras, hacía que por la decoración nueva se transparentasen las líneas y colores de la antigua... El ideal guerrero tan pronto revivía en los ojos del niño doliente como en los labios de aquel otro niño grande que jugaba con el Romancero... Interrumpió estas cavilaciones de la celtíbera la claridad del día que por las rendijas de la ventana se colaba y ante ella puso la señora término a su mental suplicio y se lanzó del lecho, dejando al esposo en postura de tranquilidad, panza arriba, estiradas las extremidades y echando de su abierta boca los ronquidos como el resoplar cadencioso de una máquina de vapor. Vistióse aprisa la hija de Ansúrez, ávida de lanzarse al trajín casero, que era como el organismo supletorio de su ser moral... Empezaba el día, la rutina normal y fácil, el conjunto de menudas obligaciones que, al modo de tejidos de mimbres, forman el armadijo consistente de una existencia mediocre, honrada, sin luchas» (*o. c.*, t. III, página 239).

Es parecido pero contrario lo que le ocurre a la de Bringas, la Bovary de vía estrecha, dispuesta a engañar a su marido para liquidar sus deudas, nacidas de la manía de la ostentación en el vestir. Se acuesta después de haberlo hecho con el señor de Pez que, además, no le da el dinero. «En dolorosa incertidumbre pasó la noche, despertando a cada instante al aguijonazo de su idea candente y aguda. El cuerpo dormía

y la idea velaba. No podía la esposa mirar sin envidia la dulce paz de aquella conciencia que a su lado yacía. El dormir de don Francisco era como el de un mozo de cuerda que ha tenido mucho trabajo durante el día y que al cerrar los ojos se quita también todas las cargas del espíritu» (*o. c.*, t. V, p. 1657).

Los amores libres

A través de toda la obra de Galdós aparecen, como es lógico, los que yo he llamado «amores libres». No hago recuento, dejo al margen la prostitución e incluso los adulterios pasajeros. Protagonistas son grandes figuras femeninas y es de observar que si la inmensa melancolía puede ser resumen de la obra de Galdós referida a la burguesía, eso viene de que personajes como Araceli, Monsalud, Calpena, Beramendi, Halconero surgen de jóvenes como una llamarada de generosidad y luego o desaparecen—Araceli, Monsalud—o se aburguesan, viviendo muy a gusto en una religión «mundana» y en una moral farisaica.

¿Cómo aparece lo sexual en estas relaciones? Vamos de menos a más. Jenara Barahona, casada, auténtica doña Juana, persigue a Monsalud, afincado ya en la nostalgia de Sola, a la que quiso como hermana y a la que ahora desea como esposa. La pasión, las argucias de la pasión, la lujuria premeditada para «cazar» a Monsalud, perseguido y huido, se describen clara pero discretamente. «Me miró comprendiendo mi intención. Sus ojos no indicaban desafectos. Acompañóme a cenar y mis alardes de humor festivo, mi cháchara y las delicadas atenciones que con él tuve no lograron disipar las nubes que ennegrecían su alma. También la mía se encapotaba lentamente, cayendo en hondas tristezas. Acostumbrada a verse señora de los sentimientos de aquel hombre, padecía mucho considerando perdido su amoroso dominio, esa tiranía dulcísima que al mismo tiempo embelesaba al amo y al esclavo. Pero aún conservaba yo gran parte de mi prestigio. Vencí, aunque sin poder conseguir la tranquilidad que acompaña a los triunfos completos, porque descubrí en su complacencia algo de violento y forzado. Sospeché que al corresponder a mi leal cariño lo hacía más bien por delicadeza y por deber que por verdadera inclinación. Esto me atormentó toda la noche quitándome el sueño» (*o. c.*, t. I, p. 1467).

Dulcenombre, la amante de Angel Guerra, prostituida por sus padres, es tiernamente «matrimonial» en sus relaciones; lo mismo, con más genio, Lucila con Bartolomé Gracián: es simbólico que Galdós presenta a ambas curando con pericia femenina, con mimos maternales, las heridas de sus amantes revolucionarios. Las dos sueñan con hogar y las

dos lo logran desmontando su pasión, aburguesándose, si bien con más dignidad que los varones.

Virginia Socobio, casada con un afeminado que no consuma el matrimonio, se escapa con Leoncio Ansúrez. Su amor es de vagabundos por la sierra de Madrid, de honrados artesanos después. Se cruza con esa aventura, situada en la etapa «estable» del gobierno largo de O'Donnell, la grande de Teresa Villaescusa con Santiago Ibero. Teresa, prostituta de lujo, mayor que su amante, revolucionaria como él, capaz de impulsar a su hombre a combatir primero con Prim y luego como voluntario en la guerra froncoprusiana, lleva a su amante toda una técnica aprendida que ahora permanece, pero transfigurada. Dos citas retratan la calidad de este amor, su enorme fuerza sexual. «Extraña cosa era que una mujer tan corrida y aventada como Teresa hubiese llegado a la condensación de sus afectos y a consagrar toda su alma a un solo hombre, sin pensar en nuevos cambios, estimando aquel amor y aquel vivir como reposo definitivo de la movilidad de su juventud. No era la juiciosa que se equivoca, sino la equivocada que rectifica, la fatigada que se sienta y se adormece en la tardía enmienda de sus errores. Dos noches después trasteaba Teresa en sus habitaciones, poniendo en los menesteres domésticos la donosura y la gracia que de la vida regalada había traído a la vida pobre. En los trajines de la cocina y del arreglito de la casa sabía mantenerse siempre limpia y evitar con arte supremo la grosería, la fealdad y el desmerecimiento de la persona» (*o. c.*, t. III, página 694). «Tranquilos, confiados ya en la solución del conflicto (perseguidos por los padres de Ibero, éste tenía que huir a Londres), sólo quedaba la pena de la separación. Ambos la expresaron con ternura y a la ternura añadió Ibero el ardor de su exaltado temperamento. Esperó Teresa a que las llamas se aplacasen y sobre el rescoldo dejó caer su palabra dulce, que en los momentos críticos sabía engalanarse con las mejores luces de la razón» (ídem, p. 723).

La cumbre de los amores de este tipo está en el amor de Fortunata. Se entrega como loca y como loba, quiere a fuerza de desengaños, la adivinamos amando con fiereza animal pero sólo a uno: odia la prostitución, no sabe afrancesarse en el vicio, odia las técnicas para encalabrinar. No así su amante Juanito Santa Cruz, que la quisiera lucir como prostituta de lujo, y por eso cuando Fortunata espanta a la santa doña Guillermina al decir que matrimonio sin hijos es «papas», asoma, sin embargo, una punta de remordimiento en unas cuantas palabras, remordimiento que se aplasta: «¡Mi conciencia!... Eso sí que es raro... Se lo cuento a usted como pasó. No se me alborotaba cuando cometía yo aquellos pecados tan refeos... Le diré a usted más aunque se horrorice...

Mi conciencia me aprobaba... vamos al caso, me decía una cosa muy atroz, me decía que mi verdadero marido» (*o. c.*, t. V, p. 404).

Aunque sea un poco al margen no puedo por menos de citar el amor que, pasajeramente, aparece en la curiosísima y más que quijotesca novela *El caballero encantado*. Transformado Tarsis en campesino pobre, el encantamiento no le ha privado de la belleza varonil y de una singular delicadeza en la palabra y en el gesto. Alquilado para cosecha por un labrador pobre, la mujer de éste le enamora y le conquista hasta que el encantado tiene que cambiar de amo. En la despedida, Galdós se hace eco de los viejos romances, palabras en eco que acabo de leer para su sonrisa a Joaquín Díaz, el mejor conocedor y cantor de lo popular castellano. La mujer le despide así: «Dos penas tuve contigo: la de no poder quererte a cara levantada y la de ofender a mi marido que es un santo. Santo él y yo pecadora, ahora viene el que te nos vayas, dejándonos a José y a mí muy desconsolados: a él porque te quería para mulo de trabajo y a mí porque te quiero para animal de mi gusto... Adiós, mi pino de oro; adiós, mi barragán florido. Al decirlo, echábale Eusebia los brazos y acariciaba los graciosos rizos que ordenaban la frente de Gil. Este correspondió a las ternezas del ama, que maldiciendo la ausencia no quería dar por finiquitos sus criminales amores y así le dijo: Si te deja el Tagarabuena ese perro de don Gaytán, irás alguna vez al mercado de Pedralba y allí nos encontraremos y podremos venir juntos hasta la espesura de los castaños de Algodre, donde loqueábamos sin que nos viera nadie: sólo Dios nos veía... y la burra y el Moro. Gil asentía galanamente a todo y ella soltando y secando lágrimas le despidió con las postreras ternuras: Adiós, hijo. Dios te guíe, la Virgen te acompañe y a los dos nos perdone. Tras de ti se me quiere ir el alma. ¡Ay!, aquí me quedo penando por no verte y por la perrada que hago a mi José, que cuando el cuco canta, él se rasca la cabeza. Adiós mil veces, pedazo de gloria, estrella de tu ama» (*o. c.*, t. VI, p. 247).

Las desviaciones sexuales

El pudor, la presión social, un claro «tabú» literario, impiden a Galdós ocuparse del tema, ni siquiera frecuente en la literatura pornográfica de la época salvo en lo que se refiere al lesbianismo. Esas barreras impiden que Galdós dé testimonio, pero su casi silencio no autoriza, como muchos creen y algunos escriben, a creer en su rareza dentro del mundo burgués. Por los años cincuenta de Galdós, don Juan de la Cierva era gobernador civil de Madrid y en sus *Memorias de mi vida* aparece el siguiente párrafo que no tiene desperdicio: «En aquel verano

se habían exacerbado tanto los instintos sexuales de los afeminados, que constituían un verdadero escándalo. Pululaban sin recato desde el amanecer y el espectáculo era vergonzoso. Preparé la batida para poner término a tanto cinismo y los calabozos del Gobierno se llenaron en una noche. Coches de gran lujo se detenían ante el edificio y alguno permaneció hasta la madrugada, preguntando su dueño por tal o cual, que suponía criado o pariente. Siguió subiendo la marea y hubo que habilitar locales hasta que pagaran las fuertes multas o fueran entregados a los jueces. Villaverde se divertía mucho con las anécdotas e incidentes que yo le refería de personas honorables que llegaban convencidas de que era un error de la policía en determinados casos, y llamados a careo detenido y vigilantes acababan por levantarse indignados al ver comprobada con pelos y señales la acusación y pedían avergonzados excusas. Y otros razonaban sobre el vicio con gran desenfado, exponiendo cosas análogas a las que los tratadistas médicos nos dicen para defenderlos y protegerlos. En fin, le dije a Villaverde que tenía que ir moderando la campaña *porque iba formando estadísticas que me hacían temer que perdiéramos las elecciones si los perseguidos votaban en contra*» (JUAN DE LA CIERVA: *Notas de mi vida,* pág. 57, Madrid, 1955). Pintoresca estampa de época...

Alusiones en Galdós sí hay. Cuando la de Bringas, agobiada de deudas, está en el Prado de tertulia y va pasando revista a los señores que podrían sacarla de apuros: «Se formaba un grupo bastante animado, al que concurrían algunos caballeros. La Bringas pasábales mentalmente revista de inspección, examinando las condiciones pecuniarias de cada uno. ¡Ah! Este sí que es hombre: le suponen doce mil duros de renta, pero se dice que no le gustan las mujeres...» *(o. c.,* t. IV, pág. 1652).

Hay el episodio de Ernestito Rementería, el casado con Virginia, la cual se fuga a los pocos días con el artesano Leoncio Ansúrez. La silueta de afeminado se delinea bien: «Es gordito, sonrosado, de rostro pulido, limpio totalmente de bigote y barbas, la melena lustrosa y ahuecadita sobre las orejas. Vestido con traje talar podría pasar por una mujer metida en carnes o por un lindo clérigo francés. Viste muy bien y sus maneras no pueden ser más atildadas. Habla tres o cuatro idiomas, según dicen, que yo siempre le oigo expresarse en un castellano premioso, arrastrando las erres con sones de gargarismo» *(o. c.,* t. III, página 21). Luego dice Virginia que es lo menos marido del mundo. El retrato se completa más tarde con una breve pero intencionadísima alusión a Guillermo de Aransis, galán guapísimo. Hay como resumen

una graciosísima escena con la intervención de Isabel II, intervención bien significativa. Estamos en vísperas de la revolución de 1868 y don Manuel Tarfe pide audiencia a la reina para pedirle gracia a favor de Santiago Ibero y Leoncio Ansúrez. «Uno de los presos es Leoncio Ansúrez, armero habilísimo, que estuvo en la guerra de Africa. Todos los generales de Africa le aprecian mucho. Es un hombre excelente, que nunca se ha metido en revoluciones ni en cosa tal... ¡Pero si Vuestra Majestad le conoce o al menos tiene de él noticia!... Claro, no es fácil que se acuerde... Yo, Señora, y mi prima Carolina Monteorgaz le contamos a Vuestra Majestad una noche, años ha, el caso de aquel herrerito que entró a componer las cerraduras en casa de la hija de don Serafín del Socobio, Virginia. ¡Ah!, sí..., recién casada con el chico de Rementería. Y en vez de componer la cerradura, ¿qué hizo el hombre?, pues descerrajar el corazón de Virginia. Con pocas palabras y hechos atrevidos la enamoró y cautivó, llevándosela consigo. Y en el campo vivieron largo tiempo libres y felices... Ya me acuerdo... ¡Pobres muchachos! Alguna vez pensé yo en ellos... La verdad, fue un caso graciosísimo... Y no hay que culpar a Virginia, sino a sus padres, que la casaron con un afeminado y bobalicón, sin maldita gracia para el matrimonio... Todo les está bien merecido. Luego hablan. Hay que ponerse en lo natural... De los tres personajes de ese drama de familia no conozco más que a Ernestito... ¡Qué modales ridículos, qué voz de tiple acatarrada! Por primera vez en aquella mañana, una franca alegría iluminó los ojos claros de la Reina y la sonrisa picaresca retozó en sus labios» (*o. c.*, t. III, pág. 652).

Del otro mundo hay una delicada y levísima alusión. Cuenta Galdós lo que era la vida de las arrepentidas en el convento de las Micaelas y se detiene ante la pareja más piadosa. «Ambas confesaban a menudo y hacían preguntas al capellán sobre dudas muy sutiles de conciencia, pareciéndose en esto a los estudiantes aplicaditos que acorralan al profesor a la salida de la clase para que les aclare un punto difícil. Las monjas estaban contentas de ellas y aunque les agradaba ver tanta piedad, como personas expertas que eran y conocedoras de la juventud, vigilaban mucho a la pareja, cuidando de que nunca estuviese sola. Felisa y Belén, juntas todo el día, se separaban por las noches, pues sus dormitorios eran distintos. Las madres desplegaban un celo escrupuloso en separar durante las horas de descanso a las que en las de trabajo propendían a juntarse, obedeciendo las naturales atracciones de la simpatía y de la congenialidad» (*o. c.*, t. V, pág. 246).

El tema merece, exige un muy largo trabajo a la luz de la Sociología y sé que un grupo feminista está en ello. Me limito a señalar unos cuantos matices que se acoplan al carácter y a la longitud de este ensayo. He hecho referencia anteriormente al tema porque desde Teresa Villaescusa a Fortunata la realidad de la prostitución como factor determinante de la vida sexual burguesa es insoslayable.

La mirada de Galdós a ese mundo, que debió de conocer muy bien, es de piedad, con el afán de resaltar la casi inevitabilidad de la caída y las cualidades positivas que pueden espumarse. Teresa Villaescusa sale de ese mundo para amar noblemente; en él ingresa y de manera patética, con simbología de suicidio, Isidora, la protagonista de *La desheredada*. En varios episodios aparecen «las zorreras» hijas de un comerciante de plumeros: desparpajadas, manolescas, fueron seducidas por Bartolomé Gracián, ese don Juan de vía estrecha. A su manera, tienen rasgos de generosidad.

Figuras realmente antipáticas no las hay. Mauricia la Dura, personaje muy importante en *Fortunata y Jacinta,* aparece inicialmente en toda su crudeza cuando, recluida en las Micaelas, le cuenta a Fortunata sus hazañas de prostituta borracha. «Yo me lié con la Visitación, que me robó un pañuelo, la muy ladrona sinvergüenza. Le metí mano y... ¡ras! le trinqué la oreja y me quedé con el pendiente en la mano, partiéndole el pulpejo... por poco me traigo media cara. Ella me mordió un brazo, mira, todavía está aquí la señal, pero yo le dejé bien sellaíto un ojo... todavía no lo ha abierto y le saqué una tira de pelleja desde semejante parte, aquí por la sien... hasta la barba. Si no nos apartan, si no me coges tú a mí por la cintura y Paca a ella, la reviento, créetelo», etc. Su conversión, su muerte, constituyen uno de los episodios más conmovedores y más «religiosos» de Galdós. Hasta la ignorancia se hace ternura: cuando Mauricia dice «¡Qué gusto salvarse!», le entran escrúpulos por la palabra «gusto», a ella, la pobre, que suelta los tacos a raudales. En la misma novela hay un delicioso rasgo en una casa de prostitución. La Santa Guillermina está contando cómo pide dinero a todo el mundo y la broma malvada que le gastan: «¡Este oficio tiene muchas quiebras! Un día subí a un cuarto segundo, que me había recomendado no sé quién. La tal recomendación fue una broma estúpida. Pues, señor, llamo, entro y me salen tres o cuatro tarascas. ¡Ay, Dios mío! ¡Eran mujeres de mala vida! Yo que veo aquello... lo primero que me ocurrió fue echar a correr. "Pero no, me dije, no me voy y veremos si les saco algo". Hija, me llenaron de injurias

y una de ellas se fue hacia dentro y volvió con una escoba para pegarme. ¿Qué creen ustedes que hice? ¿Acobardarme? ¡Quiá! Me metí más adentro y les dije cuatro frescas..., pero bien dichas... ¡Bonito genio tengo yo! ¡Pues creerán ustedes que les saqué dinero! Pásmense, pásmense... La más desvergonzada, la que me salió con la escoba, fue a los dos días a mi casa a llevarme un napoleón» (*o. c.,* t. V, pág. 77).

Ignorancia y superstición: Teresa Villaescusa, cuando sale del tifus, previa confesión y viático, se va a Valencia con Leal como amante, pero «viéndose viva, la pobre samaritana no cabía en sí de gozo y agasajaba su espíritu en el abrigo consolador de las ideas religiosas. Su mantenedor González Leal dispuso llevarla a Valencia en la temporada de otoño, con lo cual Teresa completaría su reparación orgánica y además podría cumplir la promesa que en las ansias de la Muerte hizo a Nuestra Señora de los Desamparados. Había ofrecido visitarla en su santuario, costeando una misa solemne y nueve rezadas en diferentes días y de añadidura una novena con toda la solemnidad que se pudiera... A Valencia partieron y Teresita cumplió con creces todo lo prometido, pues su tierno corazón comúnmente se excedía en la generosidad. A las ofrendas rituales añadió el regalar a la Virgen todas sus alhajas, quedándose sólo con una sortija de poco valor. Hermosos pendientes, dos aderezos de bastante valor, tres pulseras, alfileres de pecho y otras cosillas pasaron íntegramente al camarín y joyero de Nuestra Señora, y entendiendo que la humildad era de cajón en tales circunstancias, Teresa hizo voto de vestir durante un año hábito y correa de los Dolores. Cumplidos estos deberes de piedad, instaláronse los amantes en un risueño pueblecito de la costa» (*o. c.,* t. III, pág. 567).

Teresa Villaescusa es hija de coronel y no es extraño que queden restos hondos de educación religiosa. Pero lo mismo se da en las capas más bajas. Una de «las zorreras», antes citadas, machucha ya, presencia el fusilamiento de su amigo, un sargento de los sublevados en 1864. Del largo capítulo escojo dos trozos significativos, conmovedores. «Ya sé, ya sé que el pobrecito Simón se irá derecho al cielo. Yo le conozco: no era de esos que reniegan de Dios y de la Virgen. Sus padres, que fueron carlistas, le habían enseñado muy bien todo lo de la religión. Pero a mí, que soy tan pecadora, ¿me querrá Dios llevar a donde él está? Lo digo, porque cuando una se hace cuenta de no pecar, viene el demonio y la enreda». «Pero a ti (a Malrecado el policía), que eres un hereje, te digo que sin vergüenza se puede vivir, pero sin conciencia no, ya lo sabes. No iré hoy a oír la misa, sino a encargarla, para que me la digan mañana, y a este respecto llevo aquí medio duro. ¿Lo ves? Y no es este medio duro del dinero que yo suelo ganar con el aquel

de mi mala vida, sino que lo he ganado honradamente en un trabajo que me encargó la sastra de curas Andrea Samaniego y fue el planchado, plegado y rizado del roquete de un señor capellán de Palacio... labor fina para la que tengo buenas manos, porque desde chiquita lo aprendí de mi madre, que me enseñó el rizado fino con plancha, palillos y la uña (entre paréntesis: ¡hasta de esto sabe Galdós, pues no cabe más precisión!). ¿Te enteras? Pues con mi medio duro bien ganado iré no a San Sebastián, sino a Santa Cruz, porque en aquella plazuela fue donde conocí a Simón, que allí me salió una tarde, viniendo yo de la verbena de San Pedro... Conque la misa se dirá en Santa Cruz. Ya lo sabes, por si quieres oírla. Iré yo con mi mantón negro y mi hermana y todas las amigas que pueda recoger» *(o. c.,* t. III, pág. 649).

De lo mismo cotillean con Guillermina las vecinas que acuden al Viático de Mauricia y aquí el tono es mucho más agreste, pero el fondo el mismo. «Salieron las tales muy corridas, echando de sus bocas, por la escalera abajo, palabras absolutamente contrarias a los latines que pocos momentos antes se había oído en el propio sitio. Todos los que presenciaron la indirecta que les echó la señora la celebraron mucho, diciéndole doña Lupe al pasar a la sala: Vaya unas despachaderas que tiene usted, amiga mía. Eso se llama carácter. Una de ellas, dijo Severiana, es Pepa la Lagarta, mujer de historia..., ¿sabe?, la que dice mató a su marido con una aguja de coser serones; muy amigota de Mauricia, a quien debe quinientos reales. Y no se los puede sacar. Pero ¿creen ustedes que no tiene dinero? Ya quisiera yo. Gasta como una marquesa y el mes pasado costeó, en San Cayetano, una novena a la Virgen de las Angustias que era lo que había que ver. ¿Novena? Sí, porque sanara el Clavelero, un chulito que tiene muy guapín, el cual recibió un achuchón en la plaza de Leganés, como que le entró el pitón por salva la parte... Pues el Clavelero sanó. ¿Y eso? Vea usted, señora, qué cosas hace la Virgen. Ella sabrá lo que le conviene, tonta» *(o. c.,* tomo V, pág. 375).

Galdós, discretamente, tira puntadas sobre un tema que luego será argumento real y más duro en *Pequeñeces:* Grandes damas visitan el convento de arrepentidas de las Micaelas y las señoras entraban y salían, dejando en el ambiente de la casa un perfume mundano que algunas narices de reclusas respiraban con avidez. Despertaban curiosidad en los grupos de muchachas los vestidos y sombreros de toda aquella muchedumbre elegante, libre, en la cual había algunas, justo es decirlo, que habían pecado mucho más, pero muchísimo más, que la peor de las que allí estaban encerradas» *(o. c.,* t. V, pág. 243). Y con clara exageración, pero para remachar lo anterior y el parecido, una criada

de gran señora, liada con Tito Liviano, dice algo parecido a lo de las manolas. «La señá marquesa es muy católica, eso sí, pero no se mete en los líos de sus criadas, ni se cuida de lo que ellas hacen o dejan de hacer con sus novios. La marquesa no piensa más que en el suyo. Por cierto que ya se ha reconciliado con el caballero de Uclés. El galán ha vuelto arrepentido, cantando la mea culpa. La señora le ha perdonado y tan creída está de que por sus oraciones ha vuelto el caballero, que ayer, en acción de gracias, confesó y comulgó y a las monjas del Sacramento llevó de limosna un buen puñadito de monedas de cinco duros» (*o. c.*, t. III, pág. 1109).

El afán de redención aparece castizo y claro en uno de los episodios —«España sin Rey»—más saineteros gracias al protagonista, un carlistón cursi, titulado «bailío de la Santa Orden de Jerusalén». El buen señor, cincuentón, desconocedor de Madrid, cae en las redes tramposas de Tapia: después de quedar atontado por el famoso discurso de Castelar sobre la libertad religiosa, empujado por el falso amigo, consiente con remilgos en una cena en colmado, en compañía de «damas»: una de ellas, «Paca la Africana», saca de sus casillas al bailío. La escena luego, en la casa de citas, nos enseña, primero, el carácter de la casa: «En la estancia, decorada con un lujo chillón y barato, había muebles de algún valor; otros, sin que nadie se lo preguntara, declaraban haber venido de "Las Américas". Láminas picantes, retratos de mujeres bonitas y de hombres achulados, se daban de bofetones con grandes cromos de santos y de vírgenes». La escena es una de las pocas procaces en Galdós: «Sintiéndose de nuevo avergonzado, se atacó el pantalón y abrochó sus bragas, añadiendo al cuerpo la doma y suspensorio de los tirantes. Aplicó después al talle un cinturón de cuero que hacía veces de corsé para enderezarle y cincharle el desbaratado cuerpo y en este pergeño volvió a sentarse, requiriendo a la moza para cambiar con ella delicadas caricias». El pobre don Wilfredo enloquece entre su caída, su enamoramiento de la moza y el discurso de Castelar «sobre el Dios del Sinaí, mi particular amigo». Sale del bajón del alma para confesarse, pero en la iglesia se encuentra con Paca: «Venimos de boda, pero no soy yo la que se casa, sino la Eloísa. ¿No te acuerdas? Estaba con vosotros aquella noche cuando cogiste la gran mona. Es buena chica, honrada en lo que cabe... con mucho ángel... ¿Y es casamiento de verdad? ¿Pues dónde estamos, Gaifrido, sino en la iglesia? Ha tenido esta chica la gran sombra de encontrar un chico honrado y caballero... míralo allí... José Cornejo, que sin hacer caso del "qué dirán lenguas", la saca de vida esclava y la trae a un altar, pasándose el mundo por las narices... Ya ves... ¡Para que aprendas! Eso hacen los hombres de

corazón. Cornejo es guarnicionero y trabaja en los arneses de caballería, por lo que también es caballero, como tú... Ahí tienes un hombre» (*o. c.*, t. III, págs. 810, 822).

Escolio sobre palabrotas, blasfemias y tacos

Tiene éste estrecha relación con lo anterior y encontramos también en el tratamiento del tema una específica tensión: Galdós, que tan recio empuje da al lenguaje hablado para subirlo hasta el escrito, tiene que hacerlo salvando el pudor. La palabrota redonda, cargada de retaguardia sexual, es rara. Una vez aparece la palabra «cabronazo» y otra «mariconada», pero ambas casi pasan inadvertidas en el contexto, no son protagonistas. La palabrota puede ser inseparable de espadones como Espartero y Narváez, mucho más en este segundo. Lo de Espartero aparece muy bien descrito en medio de la batalla. «En lo mejor de la marcha vio Espartero que una compañía bajaba en retirada, pero con unas cuantas voces, que en otra ocasión podrían parecer innobles, en aquella eran la más gallarda de las imprecaciones poéticas, les obligó a volver caras» (*o. c.*, t. II, pág. 1085). Lo de Narváez, en cambio, aparece como inseparable de lo cotidiano y culmina en el famoso suceso del «Ministerio relámpago» cuando el general se ve y se desea para poder desterrar a Sor Patrocinio, la de las llagas. «Ya Narváez, en el paroxismo de su rabia, hablaba de fusilar al primer magnate religioso que se le pusiera por delante. Bien sabían ellos que el Espadón no haría nada... Dejaría de ser Poder si lo hiciera... Por fin, trajo Zaragoza el consentimiento del Nuncio; pero... Pero no haría nada mientras el señor Ministro de Gracia y Justicia no le dirigiese una comunicación exponiéndole los motivos en que se fundaba el Gobierno para quebrantar la clausura. Narváez alcanzó el techo con las manos y se desahogó en sucias imprecaciones no sólo contra el Nuncio, sino contra la madre de tan venerable señor, contra el padre, los abuelos y toda la familia» (*o. c.*, t. II, pág. 1618).

La blasfemia es uno de los capítulos más imprecatorios y más frecuentes en la predicación del P. Claret e incluso en sus milagros. En principio, parece muy típico de las clases bajas y lo que más irrita al P. Claret es que surjan como sin conciencia de pecado. De esto tenemos continuos testimonios en Galdós. Que los blasfemantes eran los carreteros lo prueba el que Alfonsito Bringas, simpático y bruto niño, admira sobre todo a los que aparean y arrean a las mulas de los carros

de mudanza y por eso su hermana, enteca y marisabidilla, le acusa. «Alfonsín enredaba como de costumbre, insensible al calor más con los calzones abiertos por delante y por detrás, mostrando la carne sonrosada y sacando al fresco todo lo que quisiera salir... Como Don Quijote soñaba aventuras y las hacía reales donde podía, así Alfonsito imaginaba descomunales mudanzas y trataba de realizarlas. Don Francisco, que estaba con Isabelita, oía ruido de trastos, chasquidos de látigos y palabrotas: Hala..., arriba..., upa, ajo, arre caballo. En medio del cuarto apilaba sillas y entre los huecos de ellas ponía cacharros, trebejos, la piedra de machacar carne, la mano del almirez, líos de trapo, escobas y cuanto encontraba a mano. El gato iba encima de todo. Después empezaba a descargar latigazos sobre el motón, y si alguna cosa se caía, allí eran los gritos y el patear. Encendido el rostro y sudoroso, el bravo chico no paraba hasta que Isabelita iba a informarse, de parte de su papá, del motivo del estrépito. Si vieras, papaíto, decía la niña muerta de risa: ha puesto unas sillas sobre otras y está dando latigazos y diciendo unas borricadas. Dile a ese gallegote que si voy allá le pondré las nalgas como un tomate. Luego le amenaza con darle a comer guindilla» *(o. c.,* t. IV, pág. 1650).

Otro testimonio viene del campo. En el episodio «Luchana», un palurdo contratado por los carlistas para trabajos de fundición le cuenta a Fernando Calpena sus desventuras. «Empezaron a buscarnos camorra a mí y a otros dos castellanos. Que si éramos de la cáscara amarga, masones o perdularios ateos. Yo no hacía caso y seguía en mi trabajo. Pero un día me acusó un chico de Eibar de que yo había dicho no sé qué cosa de la Virgen... de esas expresiones que uno suelta sin pensar cuando no le sabe bien un trabajo o cuando a uno le salta una brasa a la cara y le quema..., pues de esas cosas que se dicen: total nada. Pero, señor, yo buen cristiano siempre, ¿cómo había de hablar mal de la Virgen? Y aunque algo dijera, es un suponer, no por eso deja uno de ser apostólico romano, al igual que ellos. Siempre he sido devoto de Nuestra Señora. Aquí, colgada de mi pecho, llevo, mírela, la medalla de la Pilarica, que me puso mi madre. Pues nada, que allí salió el capataz, uno de Lezo que le llaman Cheriya, de esos que se comen los santos y, amenazándome con un martillo, dijo que yo merecía que me atravesaran la lengua con un clavo ardiendo por haber hablado de «peinetas» nombrando a la Virgen, y yo le respondí que las «peinetas» eran para él y tres más. Resultado: que me castigaron y vino un capellán a echarme predicaciones y lo mandé también a donde me pareció» *(o. c.,* t. II, pág. 691).

El uso de «Hostia» era el más frecuente y el más combatido por los predicadores. El bárbaro de Pepe Izquierdo, el tío de Fortunata, se define por la proliferación insultante de la palabra. En cambio, el desgraciado protagonista de *Miau,* el cesante Villamil, para indicar su repudio del pérfido yerno dice que «con él ni la hostia». Cuando Galdós usa las blasfemias, mejor dicho, su referencia, por acumulación, no hay pecado porque quien las dice, el coronel Villaescusa, quijotesco personaje, se siente morir de un cáncer mientras pelea con los milicianos de 1856. «Viendo a sus tropas tirotearse en la parte baja de la calle de San Miguel, con los milicianos que ocupaban una casa en el Caballero de Gracia, infirió groseras ofensas a Dios, a la Virgen y a venerables santos... Pasó tiempo... Al saber que los suyos habían dejado pasar un cañoncillo de mala muerte en la calle de Peligros, pronunció frases altamente ofensivas para la Santísima Trinidad, para el Copón y las Once mil vírgenes. De esas sacrílegas exclamaciones no era responsable el pobre don Andrés, pues las pronunciaba como una máquina, en las horribles embestidas del demonio que dentro de sí llevaba... Oyendo decir luego que el presidente de las Cortes, general Infante, había pedido parlamento a Serrano, Villaescusa no dio crédito a la noticia... se alzó un poco sobre los estribos y con voces iracundas, entre las cuales no faltaban feas alusiones a San Pedro, a San Basilio y a otros personajes de la corte celestial» *(o. c.,* t. III, pág. 151). Creación por exageración...

Con los tacos ocurren dos cosas: que siempre se embozan, pero se entienden, y que, embozados, pueden aparecer, yo diría que genialmente, inseparables del personaje: «Me reviento en Judas», dice muchas veces el cura Trijueque, guerrillero feroz y desertor; «Cojondrios», dice y repite don Mariano Centurión, cesante durante la etapa moderada; «Cojilondrios», exclama continuamente el arcipreste carlista durante la intentona de San Carlos de la Rápita; «ñales, reñales» y «Biblias» son palabras inseparables de Torquemada. Don Patricio Sarmiento, blasfemante en la pelea como miliciano contra Fernando VII, emplea, ya pacífico, lo de «chilondroina», y el angelical don Benigno Cordero cambia el taco por gratitud: «Barástolis, qué bueno es Dios». Luego, el repertorio repetidísimo: «Púa», «roío», «moño»... Estas palabras aparecen casi siempre unidas al insulto, como es el caso de Alberique en *El doctor Centeno,* el vago que vive a costa de la patrona, que arma camorra y que insulta así: «Me recopilo en el reputadísimo verbo y en la reputadísima madre». El marino parado de *Angel Guerra,* repleto de

tacos marineros, emplea lo de «casarse» con tal y con cual. Por eso, en el tremendo y delicadísimo final, cuando Angel Guerra muere asesinado... «Don Pito no se casaba con nadie».

FEDERICO SOPEÑA

Academia Española de Bellas Artes
Piazza San Pietro in Montorio, 3. 00153
ROMA (Italia)

COLOQUIO DE SOMBRAS

A José Lezama Lima, *in memoriam.*

Cuando un poeta abandona su cuerpo
se suceden de pronto los más claros
signos del cataclismo: algunas llaves
desaparecen de los monederos
y se quedan exangües las calandrias;
uno presiente en el segundo cuarto
una forma invisible que se oculta
detrás de los armarios y el espejo;
uno ve que el amigo indiferente,
el que besaba el marco de la puerta,
trae los candelabros del delirio,
y aquel viejo poeta, el preferido,
lo asiste y lo acompaña, vete, déjalo,
quédate con el júbilo de tu
guadaña, no es el tiempo todavía,
y el que nadie conoce, con qué furia
lo invita a los deleites del paseo;
y la tarde se llena de tinieblas
y la mañana de boscas risotadas,
y la dulce criada reconoce
que el llavín de la casa se hace polvo
como un símbolo de azogue irradiante,
y su casa, la casa del poeta,
que aniquila el oficio del bufón,
es el jardín del mundo, eternamente.

Uno quisiera ser entonces nadie,
despojarse de todos los anillos,
abrir la espuma roja de los barcos
y encontrarse unos espejuelos, unos
labios enamorados que ensimismen
de dardos el pensamiento del miedo.

Uno quisiera ser, uno quisiera
correr por las azoteas, amputando
los hospitales negros, los hoteles
extraviados en el mapa seráfico,
ir por los claustros de cal vengadora,
atormentado, críptico, sin rostro,
casi energúmeno, casi entre nubes.

Uno quisiera ser entonces río
levísimo, muñeco de azafrán,
un alguien que se dobla en la ceniza
y luego se transforma en un canguro,
un regalo de luz, una butaca
que entra a las candilejas sofocadas,
como el preludio fatal, la pesadilla,
el inefable zarpazo del amor,
los baúles perdidos en el circo,
la serenidad de la primavera
y el pavoroso grito de un fantasma,
rememorando a golpes la liturgia.

Cuando un poeta abandona su cuerpo
vemos la casa fiel de la amistad
en el vacío, unas piernas solemnes
que sollozan a la intemperie, sombras,
el brillo de algún chiste o el perfume
nostálgico del té, y el ruiseñor
está cantando, qué no dice, Dios
mío, la jarra de aluminio sola
y esta uña raspando y este frío,
adentro, como un peso, una guitarra
allá, la terca lejanía quema
y después del horror la claridad.

Ahora nos queda sólo el fresco bosque
de su amor por la música,
su delicia integrando contrapuntos,
contrapuntos de escarcha favorita
o favoritos círculos de asombro
que alivian los trajines de la nada.

Ahora nos queda sólo como un bálsamo
de yerbas insaciables, su ternura
a flor de piel; su sencilla elegancia
cuando entraba a la mesa y recreaba
las viejas porcelanas japonesas
del guerrero iracundo y el dragón,
pues la reina decía un silogismo
y el silogismo parodiaba enérgico
la llegada de las tropas austríacas
a un puente inexplicable, a un puente raro,
en el que vida y muerte entrelazadas
planeaban misteriosas jugarretas;
o la historia del ojo de la niebla
que celebra su vaga adolescencia
en las tumbas remotas del egipcio,
si el príncipe de turno demolía
vertiginosas torres y en las ruinas
Teodosio proclamaba una sentencia,
raptando a aquella esclava taciturna
que leía el oráculo de Delfos.

La oscuridad pasaba por su cuarto,
le hablaba y repetía su destino
de pirámide azteca y puntal gótico,
en un acto de gloria irrepetible,
por Cauthemoc y Vasco de Porcayo,
hermanando los días vegetales,
mientras Casal recita graves arias
junto al ahorcado y el cangrejo idiota
y respira una muerte que no es muerte.

Ahora nos queda sólo su belleza,
sus venturas criollas, el encuentro
de la anchurosa imagen develada
a lentos manotazos. Los alegres
pasillos del poema testifican
las torturas del asma y el gran caos.

Y nadie se aproxima al repetirse
en una fatigosa sinfonía
el ataque nocturno, Dios, qué pena,
sostente firme, el agua se derrama

por las sábanas grises del insomnio,
yo estoy en vela, siempre en vela,
cuidando el baile de su respiración,
y la noche se vuelve un areíto
de pausados silbidos y silencios,
una lámpara abierta como un gesto
monocorde y austero y aun sombrío,
y los cuadros de Amelia y de Mariano
le llenan de programas generosos,
Portocarrero añade algún suspiro,
no te vayas tan pronto, tan temprano,
por las calles del Cerro las cucañas
veía procelosas y cordiales,
un enjambre distante de blancura
otoñal, de blancura intransferible,
ascendiendo y moliendo la cintura
de la ciudad blindada para el sueño,
anonadada y dulce como una piña
o la suave tajada del melón
que suponen locuras de grandeza
y el regocijo de la eternidad.

Ahora nos queda sólo su nostalgia
de viajes coloquiales por Florencia
bajo el sol terracota, frente a frente,
como una antena prodigiosa
cuando el David se mueve, o el divino
frailuco que entonaba paraísos
—alas tal vez pesadas para el cielo,
no inmateriales, siempre demasiado
las mismas, demasiado extravagantes—,
atormenta la clásica destreza,
la hermosura del reino de Leonardo;
o el diálogo descrito como a punta
de espadas, porque Oppiano Licario anda
estremecido, entornando una cláusula
nefasta; Nápoles, París, Toledo,
en un susurro caen, peregrinas
como evaporaciones de recuerdos
o recuerdos que asustan los recuerdos.
Yo volveré algún día, y nunca estuvo
o estuvo en el temblor de lo invisible,

que es un estar presente más audaz,
mucho más peligroso y verdadero
que recorrer la plaza en el tumulto,
desconociendo el dédalo del sueño.

No estamos solos, no; intacto vive
en el verbo como un niño maldito,
como una flauta alucinada y honda
que reparte el fervor del caracol.
La perfección acuna los jazmines,
el enigma furioso de sus sueños
rozando una incendiada mascarilla.

JOSE TRIANA

38, rue Pastourelle
75003 PARIS (Francia)

PREFACIO A "FELISBERTO HERNANDEZ Y YO"

Tu sombra arrojo al viento. Tan lejana,
vuelve en lluvia de amor sobre el paisaje.

ENCUENTRO

No se trata de una autopsia; esto hace sufrir como una vivisección. La siento al desdoblar cartas treinta años enterradas; quedaron paralíticas y nadie se les acercó nunca. Ni siquiera los huesos de mi mano, que ahora tiembla al deshojarlas, y escuchar así suspiros y quejas de otro mundo.

¿Una existencia terminada? No; simplemente, postergada, ya que el animal subterráneo que juzgué encadenado salta sobre mi cuerpo, juega con los dibujos de mi sangre, mordisquea una vez y otra, como niño que se divierte recortando figuritas de papel.

La fiera enterrada, ahora estrangula, quema. La reviviscencia pasea como una reina por el solar de su destierro, y al huir tropieza, yendo por caminitos cuyos ojos quedaron tapados por yuyos enormes.

Llegaba yo de Buenos Aires. Había publicado en *Claridad* mi primera novela; había actuado en el Movimiento Femenino de Ayuda a los Huérfanos Españoles; nada me deparó paz. Escasa de recursos, debí confiar la educación de mis hijos a familiares queridos. Intenté suicidarme antes de mi encuentro con Felisberto. Mi temperamento resistió todo, poniendo a prueba filtros alcohólicos atemperados por mi farmacopea pequeñoburguesa.

Grandes ideales de vida me abandonaban. Mi alma manoteaba clavada en tierra. Al tropezar conmigo, Felisberto no asignó trascendencia a mi pasado. Más tarde, tampoco asignaría exactas proyecciones a la espiritualidad que irradió sobre mí. Sencillamente, porque sin proponérselo me rehizo cuidando romper los moldes. Todo cuanto él realizaba resultaba original y cruelmente secreto.

A principios del 43 él había publicado: *Fulano de Tal, Libro sin tapas* y la excelente novela *Por los tiempos de Clemente Colling.* Frisaba los cuarenta años y no se sentía realizado como músico ni como compositor.

Su segundo matrimonio se había deshecho. Lo conocí vistiendo dos tricotas de lana en pleno enero; y tiritaba, quejándose de dolor en las articulaciones. Sufría alteraciones nerviosas; perseguido por obsesiones que periódicamente lo acompañaron, se arrastraba fuera de su hogar, pero no quería regresar a él. La mutua agonía nos deparó en seguida gran entendimiento del corazón.

En las religiones primitivas se nombra a la pareja primigenia considerándola como síntesis aprehensiva, en proceso de entendimiento o correspondencia corporal. Sin descartarlo, juzgo que nos aproximó el instinto vital de la propia supervivencia, fijo y oculto como disimulado molusco, bajo ávidas envolturas de comunicación.

Vi atravesar por las pupilas de Felisberto las llamas de mi propia desesperación. Fue por él que quise resistirla y a la vez salvarle en común encantamiento. Sus ojos oscuros transmitían la amargura y extravío que yo apreciara en fotos de Poe, pero sin el rictus trágico de la boca.

Nos ató el prodigioso poder de la angustia. Pagué su riesgo. Aquella angustia creadora enriqueció nuestras mejores apetencias espirituales y emocionales. El creador resultó a la vez torturador inconsciente. Vencidas sus crisis, que tanto me dañaron anímicamente, fue un profundo y leal camarada durante largo tiempo.

Disuelto nuestro vínculo, se obstinaba en hacerme representar un segundo papel de fetiche, empeñándose en relacionarme a distancia con sucesoras como la española María Luisa, a la cual conoció durante su estada final en París. Siempre juzgó que sus allegados heredarían automáticamente sus predilecciones. Partiendo del triste testimonio de sus cartas desde París, me resisto a creer que algo de mi ser hubiera quedado cristalizado en él. ¿Obraría por interés? ¿O flotaría a merced de sus consabidos hábitos de adherencia?... No sé.

Afortunadamente tropecé con Felisberto en su primera época, la de mayor sufrimiento, cuando le dolía la incomprensión del medio donde actuaba y se le conocía preferentemente como pianista. Había editado *Colling* gracias al mecenazgo de varios amigos. En las primeras páginas del libro referido se enumera a quienes lo apadrinaron, «en reconocimiento por la labor que el alto espíritu de Hernández había realizado en el país, con su obra fecunda y de calidad como compositor, concertista y escritor». Suscriben: Carmelo de Arzadum, Carlos Benvenuto, Alfre-

do Cáceres, Spencer Díaz, Luis Gil Salguero, Sadhi Mesa, José Paladino, Julio Paladino, Yamandú Rodríguez, Clemente Ruggia, Ignacio Soria Gowland, Nicolás Telesca, Joaquín Torres García.

Su conflictivo poder de concentración lo volvía sordo a requerimientos exteriores, y aunque tardíamente se consagró a las letras, jamás abdicó de su fervor artístico. Día y noche lo acompañaba una libreta con manuscritos que corregía y rehacía infinitas veces, hasta en mesa de café. En sus sentimientos le caracterizó una extraordinaria lealtad, inamovible en los juicios que a perpetuidad le merecieron sus amigos, enfureciéndose si alguien osaba criticarles.

Espontáneamente me afirmó muchas veces que yo dispondría eternamente de su amistad. Al separarnos menosprecié su promesa, juzgando irónicamente que él me sentía como a mi antigua casa, a mis tías longevas y tantos otros lugares por donde transitó, impartiéndoles su aura poética. Evoqué «El balcón», los vidrios de color del mío. Sí; tal vez por haber permanecido dentro de las variantes que me imprimiera su espíritu creador, me respetó y estimó siempre. Pasando por alto los puntazos de malignidad que rezuman tras de sus últimas cartas locales y muchas de París, hasta en la forma burlona de aconsejarme o preocuparse por mí, se traslucía cierta errática preocupación por mi destino, extraña en él, que jamás se regaló a nadie como no fuera para leer sus borradores. Jamás defraudó mis llamados ocasionales; nunca se alejó definitivamente de mi hogar y familia en disímiles circunstancias de su vida. Consideré esto como rasgo peculiar de su carácter caprichoso. Sin embargo, esta versatilidad jamás lo llevó a olvidar a los amigos, aunque lo perdí de vista los últimos cinco años de su vida.

El don poético, la perla se escondía en su profundidad. Y allí, peregrinas convicciones filosóficas o artísticas junto a un rígido concepto de la lealtad, y su indomable fervor por la obra de arte, que jamás guardó relación con sus caprichosas variaciones de humor, como él mismo nos revela en alguna carta.

Jamás se produjo en grandes ruedas de amigos; no sentaba cátedra, porque sólo se dio a fondo en el diálogo, de ser a ser, en pareja.

Sin embargo, sus convicciones, sus normas, eran siempre inmutables, comodines disociados del tiempo en que vivía. Mejor dicho: que transcurría, y donde él se esparcía sin mezclarse. Así, en Francia, no le llega la atmósfera de odio al invasor, pasada la ocupación, ni el rescoldo que dejaron los campos de concentración. Ni interpreta huelgas y estrecheces económicas legadas por los colaboracionistas y que él también padece.

Incluso su concepto de «libertad» era lucubrado *a priori* en prove-

cho personal, desligándolo de toda responsabilidad ambiental o temporal. Recuerdo al respecto la anécdota que oportunamente me diera a conocer otro poeta y gran amigo de ambos: Líber Falco. Felisberto había resistido su petitorio de llevar su libro a Supervielle, a quien veía periódicamente. Mortificado, Falco aludió a Hernández, motejándolo de «almita». No pudo evitar disminuir conceptualmente al reacio, no obstante la bondad evangélica que Líber irradió siempre.

Es que Hernández, perseguido por la desgracia, temía la pérdida de sus privilegios. Acrecentaba su inestabilidad psíquica una larga experiencia de artista con quien la suerte había sido ingrata. Su fama llegó póstumamente, después de incesante esfuerzo—confesado en el presente epistolario—por la suerte de sus publicaciones en Europa. Allí el gran mercado y la relevante crítica le acicatearon a buscar con ahínco una popularidad que no le sacudió anteriormente. La diosa-perra popularidad que él así motejara.

¿Desmereció Hernández por su ceguera ante Falco, poeta aún más desvalido que él? No. Cada espíritu tiene su don, su tiempo para darlo y su peculiar estilo. Aunque Felisberto rehuía la discusión en determinadas ocasiones, haciendo gala de incapacidad para comprender a los otros y retribuirles con generosidad—generosidad que, por su parte, reclamaba premioso—, era capaz de llegar a casa radiante ante la idea de compartir conmigo un texto que le entusiasmaba o procuraba desentrañar en compañía.

Era capaz de enriquecer mágicamente mi intimidad. Siempre valoré su aliento desgarradoramente poético, aunque le combatiera la tendencia deshumanizante que ahondó durante sus vacaciones en Francia. Para llegar al trance poético que me dio, era menester a veces tender un puente, superando alguna discusión exacerbada, mezquinas revanchas de palabra y adjetivos inferiorizantes que prodigaba en el fuego de la discusión.

Con su polarización filosófica y su idealismo que consideraba vazferreiriano, rechazaba todo concepto materialista. No los consideraba; prefería herir con vocablos que desmerecían cualquier polémica. Si callaba, no olvidaría la herida jamás.

Para mí lo fundamental fue el vuelo espiritual que su contacto imprimía siempre. Aquel transitar de vagos, trasegando de una a otra cantina, cargando papelotes o un solo libro, mientras a cada instante revisábamos nuestros bolsillos exhaustos, riendo con temor ante la posibilidad de no poder pagar el módico consumo.

Leyendo sus cartas ahora lo veo tal como entonces; lo escucho al escucharme; hasta le oigo reír. Tal vez fue sólo para escribir este pró-

logo que me amurallé entre plantas y pájaros, distante ya de él, de mi madre y antigua mansión que sintió tanto Felisberto desde sus barandas, mármoles y vidrios de color. «Un castillo», murmuraba casi para sí, dejándolo deslizar gota a gota en otro tiempo.

Inmaduro para la lucha diaria, buscó en toda mujer cierta protección maternal, con docilidad más aparente que real y vengándose en ellas de su incapacidad para la vida práctica y de su aparente humildad. En su extrema reserva jamás pudo perdonar la lucidez en el ser amado y que éste osara desentrañar su interior. En uno de sus instantes de saturación marital abandonó la cámara de su esposa de entonces, para establecer diálogo permanente con su propia madre, entonces huésped de su hogar. La madre ejerció definitiva influencia sobre Felisberto. Resultó inútil que otros familiares se propusieran endurecer el carácter de Hernández desde su infancia, curándolo de su hipersensibilidad y despojándolo de muchas prevenciones.

El sadismo con que su tía Petrona lo castigó siendo niño, levantándole la frazada para golpearlo a la mañana, cuando aún el miedo no le había permitido dormir, en vez de extirparle defectos y fallas propias de su extrema concentración, exacerbó sus fobias y la confusión de su carácter apocado, temeroso siempre ante las dificultades.

Apartándolo del medio familiar buscaron templarlo, alistándolo en una organización denominada Vanguardias de la Patria. Lamas, su fundador, era profesor de Educación Física. Por contraste, se trataba de un hombre frágil, cuyo desarrollo no guardaba mucha relación con sus aspiraciones. La familia Lamas mantenía estrecha amistad con la madre de Felisberto: Calita Silva de Hernández, que transcurría largas temporadas en el hogar de sus amigos.

Una expedición a Mendoza, realizada por los Vanguardias, fue documentada por el escritor en *Tierras de la memoria*, iniciada anteriormente a sus cuentos. El relato vio la luz después, desaparecido el autor.

Orígenes

Quizá en broma, Felisberto aseveraba haber nacido en Punta Yeguas, paraje próximo al Cerro. Sus familiares sostenían que había venido al mundo en la vieja casa de Atahualpa. Allí vivió mucho tiempo, conservando múltiples recuerdos del lugar, referentes a su abuela, a la tía Petrona, amiga de palizas y bromas maléficas, y a su padre, Prudencio Hernández. Me contaba que cuando éste se sentía agobiado por problemas económicos los resolvía metiéndose en cama.

Debido a repetidos apremios, el hogar de los Hernández no tuvo so-

lidez. El vínculo de cuatro hermanos y la madre, viuda, sufrió cambios constantes y mudanzas de lugar.

Felisberto fue alumno escolar del escritor y autor teatral José Pedro Bellán, a cuya memoria consagró un culto. No pudo recibir instrucción universitaria, pues desde muy niño se consagró a la música. Muy joven, y estudiándolo aún, practicó el piano en cines de barrio. Este aprendizaje vuelve a repetirlo en Europa, en cafetines, para paliar estrecheces económicas. En 1926 debutó como intérprete en la ciudad de Mercedes, presentándose luego en el antiguo teatro Albéniz, donde se consagró con un programa de autores españoles. En 1928 regresó a aquel teatro, denominado entonces Casa del Arte, dirigiendo el ballet Blanca Nieves de Bellán. Hasta el año 1941, y durante quince años, dio conciertos en todos los departamentos del país, auspiciados muchos de ellos por el Consejo de Enseñanza. En el año 1935 había efectuado un memorable concierto en el SODRE, propiciado por el Ministerio de Instrucción Pública. En el viejo Ateneo recibió después un homenaje que suscribieron más de tres mil firmas.

No obstante el apoyo de Vaz Ferreira, que lo empujó por el camino de la literatura y la música, y el unánime beneplácito crítico, perduró su penuria económica. Con Yamandú Rodríguez reinicia las giras al interior, invadiendo los rincones más apartados y llegando a dar cincuenta conciertos. En *El cocodrilo* aparece el penoso recorrido, trasmutado Felisberto en la persona de un viajante. Culmina en Buenos Aires la carrera de Hernández con treinta conciertos, donde ejecuta a Albéniz y a Stravinski. Paralelamente, compone: *Borrachos, Marcha fúnebre, Festín chino* y *Negros,* estrenando ésta en la Universidad, dentro del ciclo de Arte y Cultura Popular.

Su renombre como compositor tampoco le rescata de la pobreza. En su segundo enlace con Amalia Nieto, conocida pintora uruguaya, buscó independizarse, instalando en Pocitos una librería, El Burrito Blanco, que dio quiebra.

De su primer matrimonio en Maldonado, con María Isabel Guerra, tuvo una hija, Mabel, que permaneció con la madre. Tampoco el nacimiento de una segunda hija, Ana María, en el hogar de los Nieto, mejora su estado anímico. Advienen desavenencias aparejadas por la angustia y períodos de astenia de Felisberto, que se atascaba ante las dificultades. La madre del escritor residía entonces en Treinta y Tres, amparada por el hermano menor de Felisberto, Ismael Hernández, casado y empleado de UTE. Allí el escritor crea y corrige la biografía de Colling, el organista ciego, abandonando su segundo hogar.

Y en casa de Ismael continuó disfrutando cada período de vacacio-

nes; de allá ha de enviarme asimismo noticias. Era feliz junto a su madre, divirtiéndose infantilmente con María Cristina y sobrinos menores.

Con sus hermanas, residentes en Montevideo, las relaciones no eran tan firmes. Hernández se identificaba fundamentalmente con la madre. Esta le designaba familiarmente por Beto o Nene, y se le asemejaba no sólo físicamente, sino en variados rasgos de agudeza y humor.

Traté a Mirta Hernández; enseñaba danza y gimnasia rítmica en un colegio privado y poseía aptitudes artísticas. Exceptuando su madre, Hernández no me aproximó demasiado a su familia el tiempo que le conocí.

Yo alenté el presente epistolario. Se prolonga desde 1943 hasta 1948, inclusive: seis años. Nuestras cartas quedaron apretadas y como soldadas en camadas de papel amarillento, rosa viejo ahora, como si por ellas volviera a circular una sangre muy desteñida, antigua. El escritor terminaba de regalarme *Por los tiempos de Clemente Colling.* Y la dedicatoria, donde alude a su primer debate conmigo y profetiza que no ha de ser el último, me movió a escribirle. Pero si él no hubiera conquistado la fama el destino de esta correspondencia hubiera desaparecido con el mío.

Comenzamos a vernos dos o tres veces diarias; como si fuera poco, nos carteamos ininterrumpidamente los primeros tiempos. Borradas algunas páginas, rotas o extraviadas muchas en accesos de furia o desencanto, reflejan nuestras crisis y además la infantilidad juguetona, cara a Felisberto, amigo de retruécanos y derivados de palabras. Traducen también alternativas de una profunda relación, de una valoración afectiva y la intuición de cada uno para adivinar al otro, que jamás perdimos, pese a la más agria polémica. Aunque me callara con vistas a silenciar a Hernández, igual se enfurecía porque sabía cuanto yo estaba pensando. Existían zonas de mi pensamiento irreconciliables con las suyas, así como existían en su espíritu, en los últimos tiempos fundamentalmente, regiones para mí impenetrables, Nos amábamos y nos heríamos cruelmente, pues, polarizado al extremo, no soportaba él discrepancias. En realidad, lo nuestro fue removedor y hondo hasta la crueldad: un despedazamiento.

Venciendo la natural repugnancia a profanar recuerdos y exponerlos en pública subasta, debí adjuntar mis primeras cartas, devueltas por él, escritas en la madrugada, de ojos cerrados muchas de ellas. Lo hice a instancias de amigos. Opinaron que ayudarán así a comprender mejor rasgos temperamentales del autor de *Clemente Colling.*

Falta la mayor parte de las enviadas a París, extraviadas por Hernández, y otras suyas escritas en Montevideo, cuando me solicitó devo-

lución, al casar con María Luisa. Yo no se las devolví íntegramente entonces, pues juzgué estúpido su comportamiento. Con todo, las sobrevivientes componen un rico epistolario de 120 cartas y dos artículos. Habría cerca de trescientas en total.

Conocí a Hernández en un homenaje radial, preparado por un amigo: Soria Gowland. Lo aprecié entonces como intérprete y compositor de valía. Dotaba al teclado de una particular sonoridad. Pero ya había resuelto abandonar la música, aunque siguiera interpretando para solaz de sus amigos en la quinta de Vaz Ferreira, el filósofo. O en las tertulias de Alfredo y Ester de Cáceres, comenzando por aquellas de la antigua plaza Victoria, donde ellos vivieran.

Un escritor y cronista argentino, quizá con atisbos sensacionalistas, refiere que Felisberto, al conocerme, me estrechó las manos, diciendo: «Soy viscoso. Me adhiero a las cosas.»

No lo dijo a primera vista. Resulta inconcebible para cualquiera que haya conocido la modalidad reservada y a la vez huraña del escritor ante extraños semejante insinuación de pésimo gusto dirigida a una desconocida.

Entrar en la zona íntima de Felisberto fue algo demasiado hermoso, supremamente misterioso, para que podamos pasar por alto la profanación imaginada arriba.

En 1943, cuando encontré al escritor, frecuentaba una «peña» del fenecido café Metro, en la entonces silenciosa rinconada de plaza Libertad, próximo adonde existen ahora agencias viajeras. Hernández arrastraba su desalentada bohemia de uno a otro café. La enjundiosa palabra del profesor Luis Gil Salguero y de los nuevos: José Pedro Díaz, Mario Arregui, Juan Cunha, los hermanos Larriera, Carlos Puchet, Denis Molina, de los desaparecidos poetas Líber Falco y Pedro Picatto y tantos otros, cobraba audiencia en el Metro, donde no existía insistente batir de cucharillas y llamados capaces de derrumbar el encanto de toda charla filosófica o poética.

Al regresar de Treinta y Tres, Felisberto Hernández, agobiado por apremios económicos, ya había vendido su piano de concierto, único instrumento de trabajo. Fulminó así de un pistoletazo y con profundo alivio su carrera pianística, para él definitivamente superada. Apartándose del hogar y de su hija Ana María, evocada persistentemente, pasó a ocupar una habitación con ventana a la calle en al pensión de calle Guana, 1.964, que le agenciara su consecuente amigo el librero González Olaza, quien le había acompañado en sus giras, promoviéndolas.

¿Cómo era Hernández físicamente? Dejaba caer el cabello oscuro y ondulado, desbordándole una sien. Según la foto del homenaje radial

citado, que se difundió ampliamente, subyugaba la expresión reconcentrada que se prestaban a su rostro enflaquecido entonces, los ojos desorbitados y un poco salientes, de tinte oscuro. Le poseía entonces una gran pasión por la psicología y metafísica. Publicado *Colling,* seguía escribiendo, más que por afán publicitario, por hallar su verdadero itinerario y paliar la profunda desazón interior.

Por carecer de lecturas y conocimientos superiores, encontraba grandes obstáculos para dar forma a sus ideas. Se propuso crear su propio original estilo, simple en apariencia y, sin embargo, arduo por la escabrosidad del pensamiento y la tortura mental de un creador característico como pocos y virgen de literatura.

Se le ha reprochado disponer de un léxico reducido en su propio idioma. En verdad, no fue rico el suyo; pero ¡qué importaba! El intentó aprehender, consiguiéndolo, lo misterioso, lo fantástico, que supo dar con inciertos signos gráficos o fonéticos, descarnados y a menudo traidores para cualquier otra investigación que no fuera la suya peculiar.

Su extraña manera y manías en la composición del relato, donde rompe y trastrueca las nuevas categorías estudiadas por Tzvetan Todorov y los formalistas rusos, categorías del relato clásico, suprimiendo, alterando, yuxtaponiendo con aparente incoherencia la red de relaciones paradigmáticas en el desarrollo de la narración y, por lo tanto, su proyección sintagmática final.

Esboza repetidas alusiones, abarrota de cosas imbrincadas un mundo de crecimiento fantasmagórico, indeterminado, fluctuante siempre. Para cambiar a veces un solo vocablo que lo obsedía, sin avenirse en el borrador con los restantes, Felisberto era capaz de modificar el giro y desenvolvimiento inicial de un borrador, brindándole otra significativa acepción. Luego de tantas reservas y modificaciones, cada cuento suyo es capaz de transformarse casi en antítesis o derivación magistral, trastocando el primer ordenamiento y añadiéndole resplandecientes significaciones a una palabra descolorida en comienzos, refulgente en su acepción final.

También desairaba ciertas formas demasiado literarias, formas hechas de sintaxis literaria, para buscar, desechando giros castizos, harto provectos para él, los que congeniaban con su forma coloquial de conversación, simple y directa.

Todo en él denuncia elocuentemente su obcecación creadora, el rigor de su aparentemente desnuda composición, irrumpiendo en el campo literario con un estilo característico.

De aquí la dificultad para que este creador pueda constituir una escuela. Los imitadores tendrían que tomar sin perderse todo el hilo de

su arduo proceso narrativo, tortuoso, sin reglas literarias clásicas; pretendiendo captar superficialmente la fabulación terminada y descuidando las fuentes escondidas, imposible les resultaría plasmar a Hernández.

Como quien en «la sala de Celina» levantaba las polleras a las sillas, busca atormentadamente el nexo genial que le instale en la última etapa creadora, dejando por el camino todo elemento asociativo que el escritor no vincule con su trascendente circunstancia interior, siempre cambiante, y que no traduzca para él su caprichosa y angustiosa búsqueda metafísica.

Cuántas veces, enriqueciéndolos de posibilidades, cambió nuestros nombres en cada carta. Ejemplos: Felisbertotérico, Paulinotaura.

Al modificar y prolongar las terminaciones sustantivas, como prolongaba acordes en el teclado, les dispensó no sólo nueva modulación, sino nuevo significado, más misterioso y profundo, cambiándoles su acepción.

Jamás entró en modas y detestaba las frases hechas. Por tratarse de una tierra sin cultivo, pero fértil, sin influencias anteriores, excepto las formas filosóficas que amaba, logró desenvolver su profunda originalidad, su modo inédito de relacionar y bucear elementos contrarios, haciendo paralelismo con algunas antítesis, llegando a profundidades misteriosas en actos y cosas. Expatriaba objetos y vocablos. Su profundidad era mágica. En él, poesía y metafísica van de la mano, mientras en palabras y temas nos conduce por sonoridades similares a las del teclado.

Siendo autodidacta sólo tenía su refinado sentido musical, y éste lo sensibilizaba hasta la exasperación mientras componía sus relatos. Recuerdo cómo discutimos en *La casa inundada* el empleo del vocablo budinera, que a mí me resultaba antipático en su morfología doméstica, extraído de la cocina, sin redención posible. No quiso comprenderlo, y creo que procedió bien, pues pudo rescatarlo de su origen y hacerlo esplender para la maniática señora Margarita de su cuento.

Este cuento fue trabajado exhaustivamente. Lo confiesa en carta a Supervielle, escrita desde Montevideo, al disculparse por su tardanza en el envío.

Se agotaba en la búsqueda final del relato. A menudo alternaba la creación con sus *hobbies:* francés, taquigrafía (en ésta inventó un método propio). Así, para su descanso literario, adoptaba disponer la mente para distinto trabajo. Seguía la teoría del abono verde, llamada así por Vaz Ferreira.

Lograda a veces la creación, el texto seguía persiguiéndolo. Releía infinidad de ocasiones los originales—solo o entre escasos amigos—, corrigiendo o reponiendo el texto incesantemente.

En etapas de creación se volvía intransitable. Se enfurecía si descuidadamente, marchando silenciosa a su lado, mis pasos lo despertaban, sacándole de su concentración.

A medida que crecía nuestra intimidad se le tornaba insoportable acatar una tímida observación de mi parte—antes pudo compartirlas—, mientras las aceptaba a ratos caprichosamente de seres alejados.

Fuera de la etapa introvertida siempre fue un niño, un espíritu chisporroteante de gracia y humor. Desbordaba entonces refiriendo con enorme comicidad anécdotas de sus giras pianísticas. Glotón como Dylan Thomas, era capaz de repetir dos o tres veces su plato favorito si se encontraba en placentera compañía.

Nadie trató con mayor delicadeza lo que en amor puede resultar intimidad grosera. En cambio, siempre fue agresivo y chocante en temas que derivaban hacia problemas sociales o filosóficos no admitidos por él. Su correspondencia traduce las incompatibilidades de su temperamento.

En 1943 no se había adaptado aún a la promiscuidad de la pensión que ocupaba. La amplitud de nuestra casa—en la esquina Durazno y Paullier—le deparó tranquilidad.

Cuando los ruidos de su habitáculo le exacerbaban y su oído delicado parecía próximo a estallar, acudía. Nos alejábamos mi madre y yo para que pudiera «llenar de lentos pasos la habitación» e inspirarse cuando algo le torturaba mentalmente. Los balcones de la vieja casa le inspiraron algún cuento. También en ella escribió y corrigió *El caballo perdido,* de gran hondura metafísica y poética, pero le desagradó que yo prefiriera a esta aventura cuentos y relatos más ligados a vicisitudes humanas.

Epistolario

¿Por qué nació ese vicio epistolar cuando hablábamos y manteníamos estrecho contacto? Es que las cartas depuraban agrias polémicas o ennoblecían circunstancias donde a ratos su irritabilidad marginaba cierta malevolencia. O, prevenido, me adjudicaba vocablos malevolentes que jamás hubiera podido emplear contra él. En mi espontaneidad, yo solía olvidar que trabajaba en un terreno minado por enfermiza sensibilidad e innumerables prevenciones.

Debo confesar que la correspondencia fue para mí una válvula de escape fundamental para mi preocupación por Felisberto. Me despertaba de madrugada y de ojos entornados; escribía sin ver mis criptogramas, cubriendo el papel de tachaduras, flechas, paréntesis. El papel,

junto a mi cama, siempre. Aquello era superior a mí. Era un mandato. Es que durante años mi relación con él fue obsesiva, esclavizante.

Analizando su correspondencia se entrevé ya su originalidad y la significación particular con que elige palabras al crear. Se refiere así en las primeras cartas a su amistad con determinados vocablos y a su predilección por el lenguaje coloquial, familiar a ratos; de la inercia o viscosidad con que se le «pegaban» determinadas palabras *(y, que)*. «Soy un epiléptico», colegía al respecto. No lo era, pero podría acusar este temperamento, dada su extrema irritabilidad. En sus cartas se intuye ya un trabajo casi delirante para crear y decantar el tema literario, y el corolario de sus periódicas crisis de aislamiento y neurastenia durante la gestación de sus relatos, tal como ocurre en algunas mujeres grávidas.

Al discutir en rueda de amigos, ni siquiera dejaba traslucir sus sentimientos hacia mí; los escondía con gracioso pudor de solterona. Nos tratábamos de usted en profana rueda de amigos. También mantenía a mitológica altura a amigos y maestros, sin tolerar la menor crítica al respecto. Vaz Ferreira, al principio; Supervielle, más tarde. El último influiría en la creación de sus cuentos últimos, donde se aprecia el crecimiento de la fantasmagoría sin que declinen la hondura y el gracejo característicos en Hernández.

No sirviéndole ya la pluma para transmitir rápido su pensamiento y tortura mental, pronto ideó la fórmula de escribir en caracteres de imprenta, no sólo en textos literarios, sino al final de este epistolario. Pienso que eso debe haberle sido sugerido por el propio Supervielle, para facilitarse así lectura y corrección de originales de Hernández, que supervisó y alentó durante el transcurso de su beca.

Respecto a mis cartas, fueron pergeñadas sin borrador ni ajustes, durante el insomnio de muchas de mis madrugadas. Poco inteligibles, desordenadas, recorridas por un maremágnum de notas y tachaduras, fueron numeradas prolijamente por el propio Felisberto. Un círculo y, en el interior, un número a lápiz. El exorcismo quedó como un árbol hueco y petrificado. El tiempo no pudo abatirlo, pero vino la muerte a apoyarse en cada brote y lo secó.

A semejanza de lo ocurrido en sus dos primeras obras, Felisberto se retrotrae en muchas de sus páginas. Me arrastra tras él al perdido paraíso de la infancia. Para esto inventa juegos y diminutivos, no sentadores específicamente. «Mi querida niña», «tu pícaro niño», «adorada muchachita».

De todos modos, los vasos de cristal que contuvieron el agua secreta, la silenciosa agua arrodillada donde los animales beben el plenilunio, debían romperse. Fue inevitable.

«Tú eres del gran teatro de la vida», me repitió amplias veces. Y eso, lo mismo que anteriormente lo transportara, le inspiró pronto pavor. Porque yo no acudía a tiempo cuando pretendía manejarme a su antojo, como a uno de sus entes. O bien porque irrumpía con grosería perruna, colándome en la partitura de recuerdos que él venía orquestando *trabajosamente. Y por disimulada que surgiera mi sombra, al discordar* le enceguecía, nublándole el juicio.

Este prólogo, más que la ardua correspondencia, da una visión panorámica de las vivencias y obra de Felisberto, para adoptar un término que usó primero Henry James.

En cuanto a la interpretación del epistolario, aunque depende del lector y la época y otras influencias, queda claro a mi entender que el agente Felisberto es el verdaderamente fuerte, ya que son su ego e intereses los que priman ampliamente a través del ámbito de la correspondencia.

El epistolario podría trasuntar tres etapas, cronológicamente hablando. La primera, intimismo, da paso en la segunda a una despiadada concepción utilitaria (motivada por la angustia económica de Felisberto, aislado en Francia más que aquí), y en la última etapa comparece el distanciamiento. Aquí se aprecia el tono cáustico y polémico, con reservas y fobias que yo había creído superadas.

Que no imagine el desprevenido lector de la correspondencia inicial que el amor de comienzos y su novelería pudo eliminar salvajes discusiones. Mis amigos llegaron a ser los suyos, pero paulatinamente él me fue aislando en «su» compartimento. La saturación debía comenzar, si bien se manifestara de diversa manera en cada uno de nosotros.

Tras la mortificación de rencillas verbales procuraba yo huir de casa a la habitual hora de su visita. Seguía consejos maternales, y experimentaba además prevención.

A distancia, lo veía engullir placenteramente su chuleta a caballo, y tan nítidamente como ahora, me representaba aquel traje de rústica tela gris casi verdosa—bastante deformado—que él vestía. Si piadosamente mi madre no me hubiera observado estas cualidades, no las hubiera advertido. Hasta que, procurando alisarlo con una plancha humeante, mi poco experto altruismo quemó la tela. El no me dirigió el menor reproche, pese a no poseer sino otro traje oscuro y ya lustroso. El de los conciertos.

Supo calmar mis lágrimas desesperadas con ese desprendimiento inaudito que tenía a veces para cosas materiales que se me antojaban insuperables.

Otra anécdota trasunta su delicadeza y consideración hacia mí. Re-

fistoleando el interior de mis bibliotecas, como realizaba siempre, atiborrándolas además de libros filosóficos, tropezó con recortes críticos referentes a mis obras, de distinta data y procedencia. Después de recortarlos de revistas y periódicos, supe olvidarlos. Quedaron entreverados, en imposible amasijo. No satisfecho con reprochármelo, compró dos enormes libretas y engomó allí mis recortes. ADEMAS, LES AÑADIO NOMBRES Y FECHAS con tanta prolijidad que me movió a risa, antes que a agradecimiento.

Pero la maldita irritabilidad debía descomponer al fin nuestra relación.

A raíz del tomo acerca de *Colling,* Supervielle le había dirigido una certera frase, que le quedó eternamente grabada. «*Usted tiene el sentido de lo que será clásico un día.*» El elogio le hizo sentirse devoto de un ser cuya cuna y refinamiento le hubieran chocado, dada su característica bohemia, a no mediar la alabanza.

En la residencia de Supervielle, en Carrasco, donde almorzaba dos veces semanales, sometía a juicio del poeta borradores que yo antes veía. Por indicación del mentor, alteraba trozos y párrafos de sus originales, aun aquellos que habíamos aprobado en conjunto. Le halagaba presentarme textos aderezados sin mi intervención. Me dolió que prescindiera así de mi juicio. Como le ocurría a ratos, en la fase de alguna discusión, me relegó a «la cocina».

Todavía leíamos, estudiábamos (lo que él previamente seleccionaba). Pero cuando charlábamos libremente su charla debía recaer en el admirado maestro, debiendo yo realizar ínclitos esfuerzos para aceptar su exagerada admiración, que desplegaba sádicamente ahora que me sentía celosa y desplazada.

Sutilmente, él interpretó mis estados y silencios. Ideó una treta, creyendo ganarme para su causa. Habitualmente eludía ya vincularme con sus allegados, pero un día me sorprendió trayéndome una invitación para visitar a su protector.

Por esa fecha, Felisberto escribía originales y cartas en caracteres de imprenta y estudiaba francés. Mediaba, sin duda, el ofrecimiento de una beca para Francia, que mantuvo hasta entonces en estricta reserva.

La tarde indicada llegué torpemente a casa del poeta Supervielle. Encontré allí un señor mayor, extraordinariamente alto y exquisitamente cortés. Para saludarme, lo vi arrancar de una suerte de panteón familiar: su galería de retratos y cuadros de celebridades francesas exclusivamente. Todo el tiempo el gentil huésped me encomendó la lectura de éste y aquél. Supervielle se había educado en Francia y escribió fundamentalmente en francés. Su lógica conducta me disgustó. Pujaba mi

idiosincrasia criolla, mis fuertes raíces, contra aquel patriciado que no guardaba relación con las enormes reservas americanas, soslayándolas.

Aunque el poeta debió apreciar mis inquietudes, me dedicó libros en su más puro lenguaje galo, y al fin, buscando alegrarme, me comparó a Colette. ¿Me anticiparía la silla de ruedas?...

Acrecentando mi incomodidad interior, Felisberto, que corregía sus materiales en próxima habitación, no dio muestras de advertir mi presencia ni acudió en mi ayuda.

La formal visita me agrió, y discutimos ambos apenas Felisberto acudió a casa. Hernández no perdonaría mi crudeza ni festejaría mi ironía. Cesó sus visitas, y yo enfermé de desesperación. Contra mi voluntad, mi madre fue a buscarle una noche. Era tarde, y le despertó golpeando a su ventana.

Abrió únicamente en consideración a mi madre, viéndola sufrir. Jamás pude olvidar su llegada. Las reticencias del saludo y su gesto malhumorado, receloso. Tenía los ojos inyectados en sangre; no habría podido dormir. Por sinceras que resultaran la actitud materna y la mía propia, debimos considerar a su tiempo que nos dirigíamos a un ser incapaz de discriminar el sentido negativo y de repulsa de sus propias actitudes, aun aquellas que criticara en el prójimo, como resultado de sus experiencias de intelectual pobre y del martirologio de sus giras por el interior.

Nuestras relaciones se modificaron, aunque no abandonara mi trato. Al partir y alejarse en usufructo de una beca que le concediera el Gobierno francés (gestionada por Supervielle, pronto designado embajador uruguayo en París), Felisberto me rogó que no fuera al puerto a despedirle. Cosa extraña en mí, acaté el pedido sin entenderlo. Estaba sojuzgada. Mi madre y comunes amigos, además de familiares de Felisberto, todos fueron a saludarlo. Todos, menos yo. No alcancé a vislumbrar los móviles de su petitorio. Tal vez experimentara temor ante el trance de la separación, más por mi actitud que por la suya. Debía sentirse extraordinariamente feliz. En verdad—aunque no inmediatamente—, en Europa adquiriría un día validez su título de escritor.

Al alejarse, Sudamericana le editaba *Nadie encendía las lámparas*. Y, a su regreso, Hernández me leyó antes que a nadie, en el fenecido café El Retiro, de Parque Rodó, *El acomodador* y *El cocodrilo*, piezas antológicas inimitables, que no vieron la luz en Europa. Por contraste, *El balcón* fue publicada en *La Licorne*, que dirigía Susana Soca, y traducida así al francés.

Dos años en Francia, despedazada por la ocupación extranjera y donde hervían tumultos populares, no enseñaron nada a Felisberto. Allí se

enamoró de la viuda de un combatiente español, muerto en un campo de concentración; pero tampoco aprendió de su específica aventura. Según él mismo refiere, se relaciona muy poco con escritores franceses, exceptuando Supervielle, y nunca traspasando el terreno de la Embajada. Por más que llegó a ejecutar el piano en cafés parisienses para ganar algunos francos, seguía viviendo como un solitario, flotando a espaldas de conflictos que no le atañían personalmente.

Soledad trascendente

Como vemos, en Francia apenas se vincula con personajes que puedan interesarse en su obra y no madura políticamente.

Como consecuencia de su inestabilidad en el aprendizaje del francés, se enamora en Francia de una viuda española, para lo cual debió influir la comprensión que da el lenguaje, ya que, como él mismo confiesa a unos meses de su llegada, no logra hablar francés en la «Alliance», aunque en Uruguay lo había practicado y estudiado un año. Aun poseyendo un rico vocabulario, le costaba combinar palabras y manejar distinta estructura de frase. Todo contribuyó a exacerbar el natural aislamiento.

Debemos considerar a Felisberto como a un genio increíblemente polarizado, torpe para todo aprendizaje de cosas que íntimamente no se fundieran con su arte.

Siendo niño no atinó nunca a expresar correctamente un recado. Los cambiaba inconscientemente, equivocándolos. Debido a ellos, sufrió amenazas y castigos, capaces de ocasionarle indecibles prevenciones y sus fobias.

Tal como se promete en una de sus cartas, «hacer una fiesta con mis recuerdos», también jugaba siendo niño no ya con dinámicos juegos de varón, sino concitando todas las posibles reuniones de los objetos que tenía a su alcance. Investigando sus movimientos, creando figuras y novedosas relaciones, transcurría absorto horas perdidas. Ya era un poeta. Y luego, como artista, continúa jugando y equivocándose respecto a cosas y personas, manejando mitos y descubriendo como nadie las inauditas posibilidades del recuerdo.

Con el auge de la parapsicología cobran relieve en el presente fenómenos extrasensoriales y fuerzas ocultas. Se destacan novelas como *El exorcista,* por llegarnos desde países poderosos por su gran impacto sensacionalista y variadas formas de difusión; no estaría de más reconocer que ningún exorcista hubiera podido aniquilar en este uruguayo genial el mágico poder de la fantasmagoría y de las obsesivas visiones que lo enajenaron.

Tampoco puede reprochársele crueldad—según anticipó otro cronista—a un ser que transitó desajustadamente por el universo real, hiriéndose reiteradamente, como sonámbulo que no ve sino en su interior.

En una carta dirigida a Reina Reyes, se refiere casi exhaustivamente a un escritor que aguarda desesperadamente el Premio Nobel. Luego, en otras que fueron publicadas, la denomina «diosa», y cae arrodillado a sus pies. En muchas refleja así una conducta paranoica.

Al citar *El exorcista* vinculado a Felisberto, acercándolo así a la obra de Hernández, apreciamos sin querer la enorme distancia y diferencia abismal entre ambos mundos oníricos. Lo que produce náuseas al lector de la primera obra, en Felisberto transmite el éxtasis por la captación deslumbrante de un perdido paraíso, accesible sólo a imaginativos. Allí sólo tienen entrada los niños, a semejanza del jardín de *El gigante egoísta,* de Wilde, porque únicamente los niños no han perdido el don mágico de imaginar.

Fracasos sentimentales

Al regresar a Uruguay vuelve a casa inmediatamente, y me notifica con plena lealtad su compromiso con María Luisa. Contrae matrimonio con ella aquí, pues su prometida no demora en seguirle. Ha de ser su tercer matrimonio.

De la española conservo todavía sus postales enviadas desde Europa, por inspiración de Hernández, y que no me sentí con fuerzas para responder, pese a su afectuosa simpatía.

Para que Hernández pudiera entregarse a su obra sin molestias, la española, que empieza a trabajar aquí, le alquila fuera de su propio departamento una habitación capaz de servirle de refugio, lejos de la charla y asiduidad de su clientela.

A pesar de todo, comenzaron los desentendimientos. Aquejada de una dolencia al corazón, María Luisa regresa a Europa.

También fracasó su cuarto enlace con la profesora Reina Reyes, quien no sólo fue excelente compañera, sino poseedora de un espíritu capaz de seguir al escritor en las derivaciones de su pensamiento y los temas filosóficos que desarrollaba frecuentemente.

Es que Hernández, que proyectaba al morir su quinto enlace con María Dolores Roselló, resultaba incapaz de adaptarse a ningún tipo de experiencia hogareña, pero no extraía experiencia de los fracasos.

¿Veía en cada ceremonial un necesario accidente no sólo para subsistir, sino para entregarse exclusivamente al arte? Fue otra de sus contradicciones: sus enamoramientos jamás tuvieron arraigo y provocaron

dolor no sólo en torno, sino a sí mismo, que también sufría las consecuencias.

La máxima tensión que su obra le impuso exhaustivamente, y su neurosis, agravada por la absorbente creación, lo inhibían para compartir toda clase de obligaciones. Fue un solitario decididamente arbitrario en el terreno del sentimiento.

Y fue también un sobreviviente jactancioso del «arte purismo», tan difícil de concebir en las actuales circunstancias de radicalización de la cultura.

Y aquí adviene una segunda contradicción. En Felisberto, como en Kafka (al que lee tardíamente, en sus últimos años), existe una angustia reflejada involuntariamente en la obra y que viene a liberarlo del artificioso concepto verbal de «arte puro».

Arte y contradicciones privadas

El arte no es neutro. De una u otra manera, se contamina. Como bien afirmara el escritor chileno Fernando Quilodrán, se privilegia al intelectual, considerándolo «un ser fuera del proceso».

Y este proceso vale y se da, pero no de acuerdo a teorías sobre el arte y declaraciones que el escritor formule. *Se da en la obra.*

En Felisberto, la angustia de su largo viacrucis como incomprendido derrotó su teoría artepurista—que le discutimos hasta el paroxismo y las peleas—, así como su pobreza y singulares andanzas por el interior del país lo hicieron partícipe involuntario picaresco de seres anónimos. El mismo ejecutó taimadas pillerías, por obra de ciertas rígidas circunstancias.

El no se percató jamás—ni siquiera cuando pergeña *Memorias de un sinvergüenza*—de su oposición entre doctrina y obra. Pese a su desenfadada teoría de libertad para el arte, sus continuos fracasos de vida pujaron desde su intimidad, alumbrando con fantasmas y pesadillas el papel que ingenuamente juzgará inmaculado.

Con ligereza, un escritor ha calificado a Hernández por hechos aislados, ocurridos en los últimos años. Es absurdo dedicar términos definitorios a un ser para quien no adquirió vigencia la realidad política. Vivió ausente de ésta y de otros deberes cotidianos a lo largo de todos los años que le tratamos, no sufriéndolos sino con primario sentido de inmediatez.

El desabastecimiento y las huelgas en Francia no le enseñaron a meditar acerca de las causas. Tropezó, sin duda, en la propia Embajada uruguaya en París con el poeta Alberti y María Teresa León, amigos

de Supervielle, quienes anteriormente lo habían acompañado en Buenos Aires al estrenar Margarita Xirgú *El ladrón de niños*.

Picasso ya había adquirido gran fama en los salones franceses, conociendo Felisberto su célebre *Guernica*. Además, ya hacía pinturas para la UNESCO. Nada de esto conmovió a Felisberto. No sólo se aislaba de las realidades, sino que seguía careciendo de elementales conceptos científicos acerca de temas de índole política o económica.

Sus concepciones filosóficas eran parciales, fragmentarias, el tiempo que lo traté. Se acomodaban a su fanático «arte purismo». En nombre de esa ya poco admisible teoría de arte incontaminado, subordinó a su individualismo, donde se arrellanó cómodamente, conceptos de orden moral que lo estorbaran, menospreciando el ordenamiento familiar, sus deberes domésticos y definiciones políticas, que ingenuamente consideraba reñidas con su arte.

En la época en que lo conocí experimentaba temores a violentos cambios en las personas, extensibles también a sistemas sociales, sin enjuiciar el medio que le cercó por hambre y postergó su talento muchas veces. Aunque aparentaba independencia de juicio, lo cierto es que sufrió por esto y también por las críticas que despertaba su conducta, por más que rechazara ásperamente todo planteamiento al respecto.

Fue víctima de un profundo sentimiento de culpa; sus cambios de vida, el tardío reencuentro con sus hijas, sus permanentes oscilaciones y caprichosos cambios de carácter jamás lo condujeron—por lo menos los años que lo traté de cerca—a ningún tipo de fanatismo político extraño a su arte, a su devoción por Vaz Ferreira y principios idealistas tras los cuales se parapetó para rehuir responsabilidades y para disfrutar acomodaticiamente de su libertad, enajenando en trueque la ajena.

Un hecho muestra las fallas de su pensamiento: por el año 1951, desposada ya María Luisa. Departiendo conmigo en mesa de café, en presencia del poeta Çaputi, Felisberto saltó de la silla, demudado y colérico, al haberse desviado la conversación (creemos que por la nacionalidad de María Luisa) hacia la «injerencia extranjera» en la guerra de España. El se resistía a entenderlo, y se enfureció.

Sin embargo, condenaba inconsecuentemente las torturas y malos tratos inflingidos a prisioneros españoles en los campos de concentración existentes en la Francia colaboracionista, como si ellos no resultaran consecuencia política de la intervención, primero, y de la no intervención, después.

Es decir, que trece años antes de su muerte no era un «alineado político», como intentaron decir, sino el mismo atrabiliario individualista que conocimos, contradictorio siempre.

Más tarde, su última mujer me confirmó que hallándose casada con Hernández, y contra su valiosa opinión, éste se empecinó en participar junto a otros intelectuales uruguayos, que nadie señaló hoy, en cierta peligrosa propaganda radial. En ella debía partir Hernández, como siempre, de su artificioso concepto de «libertad incondicionalmente suprema», para extraer atrevidos conceptos de orden político.

Para mayor escándalo, las fementidas audiciones fueron bien retribuidas. Más que ardor proselitista, debió instigar a Felisberto la avidez, el afán de obtener moneda fuerte, considerando ligeramente que su proceder era correcto.

Quería independizarse económicamente. Ya en la etapa de Francia comienza a mostrarse desesperadamente interesado no sólo por la popularidad, sino por la obtención de ganancias mediante sus publicaciones.

Su desvalimiento para la vida práctica y la superprotección económica que Reina Reyes le dispensara, y que pronto lo hartó, pudieron haberlo extraviado dentro de este desdichado episodio de su vida menos consciente, ya que debía desenvolver materia política que nunca profundizara por sí mismo.

El escritor a quien me referí anteriormente llega a considerar a Felisberto por sus audiciones como fanático delator de la militancia de izquierda. Sin haberle oído intervenir, sabemos que Felisberto jamás habría sido capaz de resultar un traidor a la especie humana. Era demasiado leal, ingenuamente leal, quizá.

Ahora, a diecisiete años de las comentadas audiciones y a diez años de la muerte de Hernández, aun considerando desquiciada su actitud, desarrollando temas de existencia efímera merced a su inhabilidad política, ¿qué resta del estrépito local que produjo el mencionado episodio?

¿Qué consistencia puede tener comparándolo con la brutal significación de la obra literaria capital? Es en ella donde el escritor se realiza de veras y donde no campean mandatos proselitistas.

Transcurrido casi un cuarto de siglo, y superando la actitud pontificia de algunas cartas donde intentara zaherirme, comprendemos mejor, desprendiéndonos de todo interés íntimo, mezquino, su razón de vida, su supremo fervor por el arte.

Apartada ahora momentáneamente por la dura exactitud de la muerte, puedo considerar ínfimas algunas de mis relaciones juveniles. Me sentía harto comprometida por mis sentimientos hacia él; en sórdida rivalidad pudieron contaminarse éstos.

Dentro de especial sadismo y actitudes aisladas que no creemos oportuno considerar más, Hernández procedió con el desprecio revolu-

cionario del creador hacia todo aquello que se opone a su supremo bien. Fagocitó cuanto necesitaba para su genio, supo transitar levemente sobre el hambre y disturbios de distintos amores de protección que no le eximieron de su buena dosis de exasperación, aislamiento, desconsuelo.

En Uruguay, la crítica le fue adversa mucho tiempo. El crítico literario Rodríguez Monegal menospreció su lenguaje y sus cuentos. Es que tenían una suprema originalidad, fuera de los cánones archiconsabidos. Los críticos también los reverencian, y los tienen a la mano. Escasos amigos le ayudaron; él supo aprovecharlos cuanto pudo. Vivió ignorado largo tiempo. Y cuando recibió algún premio le llegó retaceado, sin que jamás se le adjudicara el Gran Premio Nacional de Literatura.

Soportó precarios empleos; le resultaban intolerables. El primero, en la Asociación Uruguaya de Autores, obtenido por influencia del poeta Zarrilli, para controlar audiciones radiales, sin descuidar la atención un momento. Por esta tortura, que le enloquecía, percibió 70 pesos mensuales. El segundo empleo le fue gestionado por Reina Reyes en la Imprenta Nacional. Tampoco pudo conformarlo. Allí conoció a María Dolores Roselló, su última novia.

En Francia dictó una conferencia en la Sorbona y otra en Londres, invitado por el Instituto Hudson. Pero, fuera de su protector y amigo Jules Supervielle, trató superficialmente a escasos escritores; tampoco concurrió a espectáculos ni frecuentó exposiciones ni las famosas «caves». Se rodeó de un cerco para la soledad que amaba.

En prosa debía superar a Supervielle en hondura de pensamiento y profundidad metafísica. También le sobrepasó en calidades angustiosamente humanas—por donde asomaban muchas veces los padecimientos que él había vivido—y por un sentido del humor proveniente de su personal gracia picaresca.

La obra mayor de Felisberto se fue gestando en Uruguay, en plena angustia y frustración. A esta época siguen escasos y grandes relatos, escritos en París, pero que no lograron editarse inmediatamente. Los cuentos como *El cocodrilo, El acomodador, El balcón* y el fantástico relato, que rompe toda estructura: *Las Hortensias.*

Hernández murió el 13 de enero de 1964, en el Hospital de Clínicas, de leucemia, gozando de plena lucidez mental y dueño de su intacta capacidad creadora, aunque hubiera escrito relativamente poco en sus últimos años. Más bien parecía intentar reanudar su aprendizaje pianístico, pidiendo en préstamo el piano del Ateneo para lograr el instrumento. Hasta poco antes de su muerte disfrutó haciendo chistes en pleno hospital.

Su obra se agigantó en los últimos tiempos, siendo ampliamente tra-

ducida al italiano, al francés y alemán. Cuando enfermó ocupaba, junto a su madre, una pensión de la calle Durazno, a dos cuadras de mi antigua casa. Yo no llegué a saberlo entonces. El proyectaba casarse por quinta vez.

Me comunicó su muerte un amigo común: Enrique Lentini. Lo lloré en casa de su hermana Deolinda. Allí existían unos sauces. Sin querer, los asimilé a aquellos de nuestros hondos paseos bajo un cauce de estrellas. ¿Acaso él, con su viscosidad extrema, no eligió sin quererme ya aquella vivienda vecina al parque que tantas veces recorrimos?

Y sintiéndolo así, entre las otras mujeres que también le lloraban, temblé. Como si él pudiera levantarse para enrostrarme a mí y a los desvariantes sauces, acusándoles de falso testimonio y de traficar con mi loca imaginación.

Sólo a él debía permitírsele el hacerlo. Y allí tendido, sin conseguir echar una mirada hacia mí, di en pensar qué peculiar estilo inventaría ahora para torturarme.

Evoqué su imaginaria carta encontrándome yo en Buenos Aires. Me describía que había hecho en Montevideo un paseo por el viejo parque, acompañándole mi prima, que apenas entreviera él en la puerta de mi casa.

Al visitarla yo en su hogar de Brasil, el año posterior a la muerte de Felisberto, tampoco recordaba absolutamente a Hernández. Ni lo había visto. Así marginó su fama, atónita además ante la descripción de un paseo con ese desconocido que mi madre ni siquiera le había presentado. Y Felisberto me había descrito un diálogo que tuvieron ambos con el mozo en el café del antiguo Retiro. Según él, le había interrogado acerca de mi persona, extrañando no verme. Así, el novelista lo atrajo indefinidamente a protagonizar nuestra novela como si aquel mandato no hubiera terminado hacía muchísimo tiempo.

PAULINA MEDEIROS

Calle Jackson, 1499. Ap. 14
MONTEVIDEO (Uruguay)

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

SOCIOGENESIS Y EVOLUCION DEL DISCURSO POETICO EN ANTONIO MACHADO

No es nuestra intención presentar aquí—ni siquiera esbozar—el itinerario personal de Antonio Machado, sino analizar el marco sociohistórico en el que desarrolla su peripecia vital y situar en él la génesis de su obra como expresión adecuada de una visión del mundo, la del grupo social al que perteneció—o pertenece—el autor *.

Entendemos por visión del mundo el conjunto de respuestas elaboradas por un determinado grupo social a través de las cuales dicho grupo se enfrenta—trata de solucionar—el problema de su praxis cotidiana. En este sentido, hay que observar cómo los usos, las fórmulas, el lenguaje, la sensibilidad y, en definitiva, todo lo que significa la forma de pensar, así como la de expresar de una forma material, ese conglomerado de actitudes ideológicas constituyen un *todo* coherente que estructura todas y cada una de las respuestas tanto individuales como colectivas que el individuo o el grupo reproducen o crean ante la realidad cotidiana.

Téngase, al mismo tiempo, muy en cuenta que una forma de pensar se plasma en un modo de vivir y que éste revela una cierta situación económica que implica, a su vez, la pertenencia a uno u otro sector del sistema de relaciones de producción. Los eslabones de esta cadena forman un círculo: cada uno supone el anterior y depende del siguiente. Estos círculos tienen, además, características planetarias y son extraordinariamente dinámicos.

---

* Este artículo, tal y como aparece aquí, sirvió de línea maestra al discurso que, para conmemorar el centenario de Antonio Machado, me invitó a dar el Ateneo de Almería el 29 de julio de 1975. En su forma actual, fue una de las conferencias con que el Curso Superior de Filología del CSIC de Málaga honró, aquel mismo verano, la memoria del poeta. Quiero señalar aquí estas circunstancias para evitar cualquier relación entre mi trabajo y el ofrecido por CARLOS BLANCO AGUINAGA («El realismo progresista de Antonio Machado») en la revista *Triunfo* (núm. 708, 21 de agosto de 1976). Aun a pesar de las coincidencias aparentes, me parece que las diferencias entre ambos trabajos confirman la diferencia existente entre los distintos métodos de análisis y, cómo no, la disparidad de sus resultados. Por todo ello me decido a publicar estas notas, que, en principio, apuntan hacia el análisis necesario y completo de la sociogénesis de la producción machadiana.

En el caso de la Historia de España que inicia la Restauración de los Borbones (1874) y se extiende hasta el final de la II República, los planetas—las clases—sociales son tres, con sus satélites correspondientes: Aristocracia, Burguesía, Proletariado y los grupos afines que giran en torno de cada una de ellas. Como en el espacio físico este sistema es perfectamente dinámico; hay planetas que nacen y otros que se eclipsan para nadar errantes en la nada infinita de su vitalidad aniquilada por una lucha ignota, cuyos únicos vestigios son mares de arenas infinitas y blancas.

La nobleza feudal es un planeta muerto; con la primavera de la revolución industrial nace el proletariado, creado por la dinámica de una clase que escala y toma el santuario del poder en la Europa occidental a finales del siglo XVIII: la burguesía. Como resultado de la necesidad que esa burguesía capitalista tiene de gestionar el poder económico y político que detenta nacen las clases medias, las diferentes pequeñas burguesías comerciantes, profesionales, etc., que giran deslumbradas por la ideología burguesa dominante, pero que, poco a poco, van descubriendo grandes afinidades económicas con algunos sectores del proletariado.

La dinámica de clase se pone en marcha y la toma de conciencia de ciertas contradicciones en el sistema planetario crean cierta inestabilidad social basada en la mayor o menor adhesión a la clase dirigente. Algunos grupos sociales empiezan a poner en duda la conveniencia de que sea precisamente esta o aquella la clase que dirija la vida de la nación, y se inicia el proceso de desafección, que será más o menos rápido en los diferentes grupos sociales, según que los intereses de cada uno de ellos entren más o menos rápidamente en contradicción con los de la clase dirigente.

Nuestra tesis es que Antonio Machado pertenece a un grupo social cuyos intereses entran en contradicción con los de la oligarquía que dirige el sistema canovista de la Restauración. El poeta traspone a un nivel estético la visión del mundo de un sector de la pequeña burguesía española que no encuentra ya una respuesta adecuada a su problemática en la gestión de la clase dominante, durante el período de la Restauración. El proceso de desafección de dicho grupo implica al mismo tiempo una dependencia formal de los presupuestos ideológicos de la clase dirigente y una conciencia clara de la inviabilidad del sistema que hace detentar el poder a esa misma clase. Dentro de esta dinámica cabían tres soluciones: la actitud conservadora que propugna «lo bueno conocido...», la fórmula reformista que opta por la evolución republicana para evitar la revolución proletaria y la radical que apoyará esta última

solución. Antonio Machado se sitúa en la meseta entre el inmovilismo de la montaña y la fascinación que la aventura ejerce sobre «los hijos de la mar».

I.1. *La Institución Libre de Enseñanza y la formación de élites*

El krausismo español, que—como ha señalado Tuñón de Lara—es «muy distinto del krausismo a secas» [1], significa en la España del siglo XIX un intento, a nivel de la superestructura ideológica [2], de transformar la sociedad, proponiendo como alternativa de cambio la toma del poder de una burguesía que arrastra durante todo el pasado siglo un proyecto vago de revolución social. Esta praxis frustrada de proyecto revolucionario marcará de una manera definitiva al sector liberal de la burguesía española, que si bien no participa en el pacto restauracionista de una manera material, mantiene la esperanza de una hipotética toma del poder, que sólo llegará a materializarse en 1931 y a consecuencia no de la propia vigorización, sino del fracaso del sistema canovista y el consecuente derrumbamiento de la monarquía que restauró el pacto social de la aristocracia terrateniente y la gran burguesía industrial.

La materialización del pacto restauracionista y las medidas restrictivas adoptadas por el nuevo régimen en materia de enseñanza tienen como resultado la formación de la Institución Libre de Enseñanza, que el 29 de octubre de 1876 inicia la andadura de lo que Tuñón llama el «krausismo abierto». La Institución, apoyada en la *actitud*—más que filosofía-krausista, irá poco a poco decantando un nuevo y multitudinario tipo de intelectual, en el que se puede encuadrar perfectamente a don Antonio Machado, cuya ascendencia familiar mantiene relación estrecha con la línea de pensamiento que une a los krausistas españoles [3]. El tipo de institucionista a que nos referimos ha sido tipificado así por don Alberto Jiménez: «Había nacido un nuevo tipo: el del institucionalismo, sinónimo, como el de krausista, de hombre de principios y de vocación y también de cierto puritanismo, aunque no tan utopista, pues, atento a las realidades nacionales e inflamado por la historia y el arte de España y hasta exaltado en frenesí amoroso por la naturaleza y el suelo patrios...» [4]

---

[1] Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española*, Madrid, Tecnos, 1973 (3.ª ed.), p. 37.

[2] Véase Carlos Blanco Aguinaga, *Juventud del 98*, Madrid, Siglo XXI, 1970, pp. 3-39.

[3] «Las palabras de Cossío en el homenaje que la Institución ofreció a sus antiguos alumnos Antonio y Manuel Machado, en 1926, expresan concisamente su idea rectora de la educación: 'Acordaos de cuando érais niños; de cuando vuestro padre, aquí amado de todos, os envió a esta casa —donde yo prediqué siempre el saber sobrio—para aprender dos cosas, las mismas que Aquiles: *a decir bellas palabras y ejecutar nobles hechos*'», en Tuñón, *op. cit.*, p. 53.

[4] Jiménez Frau, *Ocaso y Restauración*, México, 1948, pp. 167-168.

En 1881, con Sagasta, se reintegran en sus cátedras todos los profesores y el principio de libertad de enseñanza es aceptado. A partir de 1907, con la creación de la Junta para Ampliación de Estudios, se inicia la fase de implantación del institucionalismo a nivel multitudinario. Precisamente ayudado por una beca de esta Junta marchará Antonio Machado con Leonor, recién casados, a París, en 1911, para seguir los cursos de Henri Bergson en el Collège de France. Un año antes, y dentro de la política de apertura que acabamos de señalar en la Institución, se había creado la Residencia de Estudiantes, que, como todos sabemos, fue centro importantísimo de la intelectualidad española hasta la guerra civil. No descuidó tampoco la Institución los estudios secundarios, y en 1919 inicia su andadura el Instituto Escuela. De esta manera se aseguraba el espíritu institucionalista una continuidad y eficacia sin precedentes en la historia de la burguesía española. Por primera vez, las clases medias se organizan, o más bien crean las condiciones necesarias para dotar a la nación de los cuadros que le serán imprescindibles en un funcionamiento racional que, cada vez más, el pueblo español echa de menos en la gestión restauracionista.

I.2. *Sistema canovista y conciencia individual*

Los presupuestos ideológicos de los institucionistas corresponden, en un nivel cultural, a los ideales del liberalismo democrático-parlamentario que, por aquellos días, inspira la vida política de los países europeos avanzados. Nos parece muy importante insistir en las coordenadas políticas de las élites que, a partir de sus organismos de enseñanza y—muy especialmente—durante la segunda década del siglo, irá formando la Institución Libre de Enseñanza. «Los 'institucionistas' no son 'revolucionarios', en el sentido habitual del término; muchos de ellos piensan, a partir de la segunda fase (desde 1881 hasta 1907, en la que se forma precisamente Machado), que la transformación será posible dentro del sistema. Otros son partidarios del régimen republicano, pero no de una transformación violenta, sino de un republicanismo reformista» [5].

Antonio Machado, como la inmensa mayoría de su generación llamada del 98, se va a situar entre los republicanos reformistas. Algunos de sus compañeros llegan a esta actitud desde un socialismo más o menos utópico, según han señalado Carlos Blanco Aguinaga y Rafael Pérez de la Dehesa, entre otros; algunos incluso han adoptado ciertas posturas anarquistas. Sin embargo, es precisamente Machado quien mejor re-

[5] Tuñón de Lara, *op. cit.*, p. 53. El paréntesis es nuestro.

presenta la evolución «típica» del intelectual liberal durante la crisis de la Restauración y el advenimiento de la República. Su itinerario ideológico resulta «típico»—desde nuestro punto de vista y según hemos señalado más arriba—por su extrema coherencia, que muy probablemente le viene de su formación institucionista.

La Institución crea, durante el período en el que se forma Machado, una conciencia burguesa liberal que se materializa en el sistema de valores que acompaña siempre al poeta: amor al trabajo, respeto a los demás, sentido de la libertad individual, etc. Ahora bien: lo que en Machado tiene un valor estrictamente personal se amplifica más tarde entre los institucionistas que se forman y salen de los distintos centros de la Institución. En esta segunda generación nos parece ver aflorar el sentimiento de élite que ya señala el mismo Tuñón: «Su base social (las clases medias provincianas y, sobre todo, de la capital) y su escala de valores políticos lo llevan a una concepción minoritaria. Pero, además, el hecho de ser una minoría particularmente *dotada* y *preparada,* que se encuentra pronto a un nivel superior, da inevitablemente a la mayoría de sus miembros (no a todos, y el gran ejemplo contrario es Antonio Machado) una *conciencia de élite.* Así se opera un proceso: base social → escala de valores → práctica cultural, que remata en conciencia elitista. ¡Cuántas veces hemos sentido esa conciencia los adolescentes de mi generación en los contactos con nuestros contemporáneos del Instituto-Escuela! [6]

Si en el primer Machado hay una clara conciencia del yo individual, que nos parece venir directamente de la ideología reformista y liberal que recibe en su formación institucionista, no encontramos en el poeta sevillano más sentimiento elitista que el común a los institucionistas de su época de formación; en realidad es más, en esta época, un sentimiento de diferenciación proveniente del espíritu burgués liberal y reformista absolutamente ajeno al común entre las clases dirigentes de la Restauración en los últimos años del siglo pasado. Mientras puede ser válido entre los alumnos del Instituto-Escuela ese elitismo que señala Tuñón (y que más bien podría definirse como cierto señoritismo elitista), el de don Antonio es un sentimiento de élite basado en su actitud crítica hacia el señoritismo y aristocracismo de los intelectuales reaccionarios de la Restauración.

La afirmación de su yo individual en el marco de una «intelligent-

[6] *Id., op. cit.,* p. 55. El primer paréntesis es nuestro. La alusión a Machado nos parece poco evidente, ya que, como hemos señalado a partir del mismo TUÑÓN DE LARA, Machado no vive, en su época de formación, la Institución «institucionalizada» en los centros de enseñanza que se crean más tarde y son los que, a nuestro juicio, al amplificar su base de reclutamiento, crean una conciencia más precisa de élite.

zia» bohemia y modernista surge desde su primer libro, cuyo título nos parece extraordinariamente significativo, si tenemos en cuenta que el poeta vive en el centro del mundillo literario, en el que triunfa su hermano Manuel. En el bullicio del modernismo, que en aquellos años, y entre los escritores españoles, traspone una conciencia elitista y reaccionaria, según hemos señalado ya en otro sitio [7], el maestro don Antonio Machado escribe y publica *Soledades*.

I.3. *La crisis de la conciencia individual: 1917*

Si ya en *Campos de Castilla* (1912) la actitud individualista de Machado adquiere una dimensión crítica que lo sitúa al margen del puro paisajismo noventaiochista conservador, todavía encontramos en el maestro sevillano los ecos del liberal decimonónico que observa y denuncia:

> ... ...
> *¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!*
> *¡Castilla, tus decrépitas ciudades!*
> *¡La agria melancolía*
> *que puebla tus sombrías soledades!*
> ... ...

La realidad, que—en sus aspectos sociales más conflictivos—ha escapado al poeta del yo individual que es el primer Machado, se irá imponiendo con su tozudez inexcusable al liberal reformista y republicano que se va, cada vez más, delineando en el Machado pensador de su segunda época. Entre la anecdótica y fastidiosa—para el poeta recién casado, que no puede ir de viaje de novios a Barcelona como tenía proyectado—explosión de la Semana Trágica y su adhesión a la petición de amnistía para los encarcelados de Cartagena (1918), se produce la crisis de la Restauración y la de su yo individual. Leonor ha muerto; abandona Soria y llega a Baeza, desde donde escribe a Unamuno: «Esta Baeza, que llaman Salamanca andaluza, tiene un Instituto, un Seminario, una Escuela de Bellas Artes, varios colegios de segunda enseñanza, y apenas sabe leer un treinta por ciento de la población. No hay más que una librería, donde se venden tarjetas postales, devocionarios y periódicos clericales y pornográficos. Es la comarca más rica de Jaén y la ciudad está poblada de mendigos y de señoritos arruinados en la ruleta» [8].

---

[7] En *Historia de la Literatura española*, vol. III, Guadiana, Madrid, 1974.

[8] José María Valverde, *Antonio Machado*, Siglo XXI, Madrid, 1975, p. 103.

Es, pues, en Baeza, en su tierra andaluza, donde debe situarse la toma de conciencia que ha de colocar al poeta solitario, «triste, cansado, pensativo y viejo» ante la realidad de la otra España, para cuya expresión adecuada no sirve al poeta el lenguaje que ha heredado del siglo XIX.

I.4. *Hacia una responsabilidad colectiva: caída de la Monarquía y advenimiento de la República*

Los males endémicos de la sociedad española que cuarenta años de Restauración monárquica no habían sabido resolver, la inoperancia de los políticos monárquicos y los graves errores de la intervención personal de Alfonso XIII hicieron inviable el funcionamiento del sistema canovista y, para evitar la caída de la Monarquía, exigieron de la clase dirigente la solución apresurada que significó la dictadura de Primo de Rivera. Si el dictador—y es esta opinión común entre los historiadores—hubiera sabido limitar su permanencia en el poder habría dejado en la Historia una imagen positiva: la de sus realizaciones hasta 1927. Ya con el directorio civil, y dentro del marco de la depresión económica mundial, pierde eficacia Primo de Rivera y se enajena definitivamente las clases populares, al no poder vehicular el planteamiento que, a nivel de la lucha de clases, exige la base a sus representantes sindicales.

Los liberales han abandonado ya cualquier tipo de veleidad reformista dentro del sistema y sólo una palabra tiene ya algún significado para ellos en el terreno de la política; esta palabra es: república. Machado, que en 1926 ha firmado el llamamiento de la Alianza Republicana, se sitúa, una vez más, en el sentido de la Historia, atento a los sentimientos más hondos de la sociedad española y sensible a la vasta ola popular que clama por el cambio político. De aquí precisamente su desconfianza inicial hacia el grupo de jóvenes poetas que arranca, por aquellos días, de la celebración del centenario de Góngora. En ellos parece advertir ese señoritismo descuidado, más atento a la última moda del quehacer poético que a preparar de una manera eficaz las bases de una poesía popular que acompañe la exaltante aventura que se avecina, que ya parece inminente. Frente a la poesía pura que propugna la nueva generación, Machado advierte que «... lo peor para un poeta es meterse en casa con la pureza, la perfección, la eternidad y el infinito. También el arte se ahoga entre superlativos. Son musas estériles cuando se las confina entre cuatro paredes» [9].

Ahora bien: el proceso de concienciación de Antonio Machado, el

---

[9] *Id.*, *op. cit.*, p. 179.

sentimiento de que un orden de cosas se está derrumbando y la clarividencia de que es, precisamente, su mundo el que se viene abajo, la conciencia de la crisis de la ideología burguesa, que es la suya, y que antes de conseguir convertirse en ideología dominante ha sido condenada a muerte por la Historia, significa, a nuestro entender, la muerte del poeta y la aparición del pensador que se expresa a través de heterónimos. Esta solución machadiana debe ser situada en la misma línea de la revolución surrealista; es un intento desesperado por mantener cierta coherencia, a través de la creación de otra realidad más soportable para quienes se encuentran condenados a muerte, como grupo social, en cualquiera de las dos soluciones que les propone la llegada de los años treinta: el proceso de concentración capitalista anularía la autonomía social de las clases medias o tendrían que desaparecer en la revolución proletaria. Abel Martín y Juan de Mairena, así como los demás heterónimos, son ya la rediviva voz del yo individual muerto en Machado como consecuencia de su fidelidad sin límites a lo esencial español: el pueblo, con minúscula, ese denominador común que es el trabajo y que une a los humildes de los pueblos de España.

Frente a la postura «ísmica» de los jóvenes artistas españoles atentos a la moda y que, en algunos casos, supieron cumplir sus compromisos con la realidad española, Machado, suspicaz y consciente de las limitaciones que su formación y su edad significarían para plantear un cambio radical en su poética, opta por el cambio reformista que significa terminar con ella y seguir en la brecha a un nivel teórico en poesía y en las singladuras de una apasionada praxis política. Con sus amigos liberales segovianos izará la bandera republicana en el Ayuntamiento en aquel glorioso 14 de abril.

> «... Recordemos, acerquemos otra vez aquellas horas a nuestro corazón. Con las primeras hojas de los chopos y las últimas flores de los almendros, la primavera traía a nuestra República de la mano. La naturaleza y la historia parecen fundirse en una clara leyenda anticipada o en un romance infantil.
>
> *La primavera ha venido*
> *del brazo de un capitán.*
> *Cantad, niñas, en corro:*
> *¡Viva Fermín Galán!*
>
> Florecía la sangre de los héroes de Jaca, y el nombre abrileño del capitán muerto y enterrado bajo las nieves del invierno era evocado por una canción que yo oí cantar o soñé que cantaban los niños en aquellas horas:

La primavera ha venido
y Don Alfonso se va.
Muchos duques le acompañan
hasta cerca de la mar.
Las cigüeñas de las torres
quisieran verlo embarcar[10].

I.5. *Guerra civil y conciencia transindividual*

Las bases para su adhesión a la causa popular durante la lucha fratricida que se inicia en 1936 ya están puestas en la conciencia de don Antonio. A las fluctuaciones políticas de la república burguesa opone su fe ciega en la causa del pueblo. Su adhesión a la España republicana es total y su inmersión en el movimiento cultural llevado a cabo por los intelectuales antifascistas no deja lugar a dudas: «Una obligación inmediata e imperativa tiene todo intelectual: la de ser un miliciano más con destino cultural» [11]. Esta idea un tanto lapidaria había sido ya desarrollada por don Antonio cuando había dicho, refiriéndose a la misma guerra: «Ante esta contienda el intelectual no puede inhibirse. Su mundo está en peligro. Ha de combatir, ser miliciano. Una muestra espléndida de la militarización de los trabajadores del espíritu es ese *Romancero de la Guerra,* nutrido por la emoción poética de una juventud que necesita vivir plenamente y que ha levantado con coraje la bandera de la libertad, vinculada al pueblo. Junto al pueblo ha de estar el intelectual» [12].

No hay que olvidar, sin embargo, el itinerario que, a nivel de la sociogénesis de su obra, hemos venido siguiendo en la ideología machadiana. Su formación burguesa en la Institución Libre de Enseñanza, la tradición liberal decimonónica de su pensamiento político, su, en definitiva, ideología pequeño-burguesa contrasta con su adhesión entusiasta a los sectores más radicales de la izquierda republicana. Bien es verdad que no hay en Machado una actitud práctica positiva ante la Revolución Española que se inicia en el mismo año en que comienza la guerra, pero no podía ser de otra manera. Don Antonio es hijo de su tiempo y en él han calado hondamente los ideales reformistas que hemos ido paulatinamente señalando y que él mismo evidencia en su discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas: «Desde un punto de vista teórico yo no soy marxista, no lo he sido nunca, es muy posible que no lo sea

[10] Antonio Machado, *Antología de su prosa,* vol. IV: *A la altura de las circunstancias,* textos seleccionados y prologados por Aurora de Albornoz, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1970, p. 154.
[11] *Id., op. cit.,* p. 43.
[12] *Id., op. cit.,* pp. 42-43.

jamás. Mi pensamiento no ha seguido la ruta que desciende de Hegel a Carlos Marx. Tal vez porque soy demasiado romántico, por el influjo, acaso, de una educación demasiado idealista, me falta simpatía por la idea central del marxismo: me resisto a creer que el factor económico, cuya enorme importancia no desconozco, sea el más esencial de la vida humana y el gran motor de la historia. Veo, sin embargo, con entera claridad que el socialismo, en cuanto supone una manera de convivencia humana, basada en el trabajo, en la igualdad de los medios concedidos a todos para realizarlo y en la abolición de los privilegios de clase, es una etapa inexcusable en el camino de la justicia; veo claramente que es ésa la gran experiencia humana de nuestros días, a que todos de algún modo debemos contribuir» [13].

Como puede apreciarse en la larga cita que precede, Machado no sabía lo que era el marxismo. Estaba, sin embargo, dispuesto a luchar entre los marxistas porque en ellos debía ver la única fuerza organizada y fiable, capaz de llevar a la práctica los anhelos del pueblo en armas. Esta su postura contrasta considerablemente con la de otros intelectuales defensores de la república burguesa a la que abandonan horrorizados cuando las masas populares irrumpen en la escena política.

Según habíamos señalado, Antonio Machado nos parece ser el intelectual español que mejor representa, en su generación, el itinerario humano, cultural y político de los liberales que, durante la Restauración y la II República, intentaron buscar una respuesta coherente y posible a los endémicos problemas de la sociedad española. En ese itinerario están las coordenadas que explican la génesis de su obra y que podrían definirle como poeta del cambio y pensador de una España posible, en el marco de otro orden social. Su actitud política, que, según veremos, aparece como elemento estructurante en su discurso poético, es la de un reformista liberal que descubre el yo transindividual en la esencia popular del alma española. Amante apasionado de la causa del pueblo cultivó la hermosa y quebradiza flor de la fidelidad en el huerto de su corazón, que no supo sobrevivir a la causa republicana y se extinguió en el exilio de una enfermedad gloriosa: su amor a la libertad de los pueblos de España.

II. Evolución del discurso poético en Antonio Machado

Después de haber marcado el itinerario histórico de la evolución ideológica que sigue el pensamiento de don Antonio Machado, nos pro-

[13] *Id., op. cit.*, p. 167.

ponemos ahora señalar la extrema coherencia de su formulación en un plano puramente estético. Como entre uno y otro plano sólo existen relaciones de interdependencia, nuestra labor aquí consistirá simplemente en proponer, a nivel puramente explicativo, el discurso machadiano en su proceso evolutivo, como expresión adecuada de la visión del mundo que el autor transpone y cuyas líneas esenciales hemos esbozado más arriba.

II.1. *Una clave: la tradición romántica*

Como ya hemos señalado, Antonio Machado se coloca en la línea de los intelectuales liberales pequeño-burgueses que, ya desde los primeros años del flamante siglo XX, se proponen replantear el problema de España. El punto de partida es el desastre de 1898. Ahora bien, la línea reformista que surge de la crisis del 98 nos parece presentar un doble aspecto. El primero, negativo, consiste en el planteamiento de la crisis como una mengua de la grandeza de España. Para esta óptica las lamentaciones en el muro de la pérdida de Cuba son la voz del pasado muerto que intenta revivir una gloria basada en la explotación colonial que si bien pudiera ser aceptable en la óptica de otros siglos, resulta, por sus consecuencias ulteriores, una vía muerta en la que se aparca el tren de la pretérita grandeza y ahí queda dispuesto para futuras andaduras. Por otra parte, hay un aspecto positivo en la forma de abordar la crisis por parte de los liberales reformistas que ven en ella la materialización del fracaso del sistema restauracionista. Para éstos el fracaso de Cuba tiene un carácter positivo: el desmembramiento en la conciencia nacional de la ideología dominante impuesta por las clases dirigentes de la Restauración. La burguesía liberal iniciará desde aquí su andadura para sustituir la suya a esas ideologías dominantes en trance—piensan ellos—de derrumbamiento. El esfuerzo de la Institución Libre de Enseñanza, la polémica regeneracionista y la organización constante y progresiva del partido republicano, así como su apoyo—coyuntural y limitado, bien es verdad—a las agrupaciones políticas del proletariado, significarán la voluntad decidida y cada vez más clara por parte de la burguesía liberal de tomar el poder que, antes o después, ha de quedar vacante.

El lenguaje adecuado para llegar a la conciencia nacional tiene que ser, básicamente, el modelo romántico. La excesiva innovación podía enajenar un público mayoritario que difícilmente seguiría la trayectoria crítica vehiculada por un lenguaje poético cuyos signos no habían sido aún descifrados por el pueblo. En el modernismo Machado presiente ese peligro y, más aún, el de haber caído entre las manos de los poetas

«restauracionistas» reaccionarios. La imaginería modernista se prestaba mal a quien como Machado buscaba la expresión temporal de su yo crítico:

He andado muchos caminos,
he abierto muchas veredas,
he navegado en cien mares
y atracado en cien riberas.
En todas partes he visto
caravanas de tristeza,
soberbios y melancólicos
borrachos de sombra negra,
y pedantones al paño
que miran, callan, y piensan
que saben, porque no beben
el vino de las tabernas...
Mala gente que camina
y va apestando la tierra
... ...[14]

En otro lugar se precisa el origen becqueriano que señala Luis Rosales al primer libro de Machado («*Soledades* es un libro de poesía intimista, tradicional, que continúa y ahonda la voz de Bécquer y Rosalía de Castro, y tiene sus raíces en la canción popular y en el movimiento simbolista»)[15].

Fue una clara tarde, triste y soñolienta...
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta...
La fuente sonaba.
Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.
... ...[16]

II.2. *El yo en el tiempo*

De la tradición romántica ya señalada extrae Machado cuatro elementos que nos parecen esenciales por haber arraigado de una manera especial en el alma popular. Son éstos los que propone Allison Peers[17]

[14] Antonio Machado, *Poesías Completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1965, p. 23. Citaremos, en adelante, esta edición por *PC*.

[15] Luis Rosales, «Un momento único en la poesía de Machado», en *Blanco y Negro*, número 3.299, 26 de julio de 1975.

[16] Antonio Machado, *PC*, p. 27.

[17] E. Allison Peers, *Historia del Movimiento Romántico español*, Gredos, Madrid, vol. II, pp. 344-401.

como «características secundarias del romanticismo español»: el subjetivismo (menos frecuente en España que en otros países europeos), el sentimentalismo (formulado en humanitarismo), la melancolía y pesimismo (ante la realidad, especialmente entre 1833 y 1860) y, finalmente, la vaguedad acompañada de la indeterminación en la forma.

La poesía romántica une a la afirmación del yo individual su preocupación por la historia pretérita, cuya formulación realista, esencialmente en el romancero, enturbia un tanto el interés por la indeterminación formal. En cierto sentido, podría decirse que los poetas románticos cultivan un subjetivismo historicista, pero a-histórico, salvo en el pensamiento que aflora en su producción, ya señalada, en las tres décadas centrales del siglo XIX.

Antonio Machado recoge y amplía la indeterminación formal, el humanitarismo y la melancolía y pesimismo, introduciendo a veces el discurso y el metro modernista. Es, precisamente, insistiendo en tres de los factores románticos ya señalados, como el poeta sevillano consigue transformar la poética romántica para forjar su viva voz personal. Su insistir sobre lo humanitario con una actitud pesimista ante la realidad española crea lo que llamaremos el *yo en el tiempo,* elemento esencial en el primer Machado. Refiriéndose al poema «A orillas del Duero» de *Campos de Castilla* (libro en el que aparece ya bien definido el subjetivismo histórico al que nos venimos refiriendo) dice Pilar Palomo: «... parecería que el tiempo *físico,* definido por Benveniste como "un continuo uniforme, infinito, lineal...", deja sentir su problemática con más fuerza en los páramos castellanos. El tiempo *psíquico* del jardín interior del poeta, estatificado en el pasado, se concreta junto a un tiempo *crónico*—historia—y un tiempo *vivido*—devenir—, en los que las aguas del Duero *devienen* la vida humana *(Hacia un ocaso radiante)* o trazan la línea invisible desde la que el hoy nos proyecta al pasado para, desde el pasado, proyectarnos a un hoy: «A orillas del Duero», poema seccionado, como el tiempo, por ese trazo simbólico de las aguas del río:

El Duero cruza el corazón de roble
de Iberia y de Castilla» [18].

Sin embargo, poco diríamos si no tratásemos de explicar la función de ese *yo en el tiempo* en el marco de la poética machadiana. La reflexión pesimista del poeta y la paulatina concreción de ese subjetivismo histórico tienen, desde nuestro punto de vista, una clara explicación

[18] ANTONIO MACHADO, *Poesía,* Narcea, Madrid, 1971. La introducción que citamos aquí es de Pilar Palomo.

en la conciencia del carácter efímero del yo burgués y liberal cuya sociogénesis ya hemos apuntado. Como señala López Morillas, «al aceptar la temporalidad como manifestación de la existencia, la angustia como el sentido de la existencia y la muerte como la realización de la existencia, Machado ha hecho suyos los preceptos sobresalientes de la filosofía de Heidegger. El mismo confiesa, al principio de su propio comentario sobre el filósofo alemán, que mucho antes de que éste apareciera en escena, él estaba ya preparado a acoger con fervor una metafísica existencial por el estilo de la de Heidegger» [19].

En realidad, se impone una alusión, siquiera de pasada, al «gran don Miguel» de Antonio Machado, con quien el poeta coincide en la visión agónica o al menos pesimista del futuro inmediato. Como más tarde dira don Antonio: «Nos vamos a enfrentar con un nuevo humanismo, tan humilde y tristón como profundamente zambullido en el tiempo. Los que buscábamos en la metafísica una cura de eternidad, de actividad lógica al margen del tiempo, nos vamos a encontrar... definitiva y metafísicamente cercados por el tiempo» [20].

II.3. *La crisis del discurso poético:* Nuevas Canciones

La conciencia del *yo en el tiempo,* el descubrimiento del individuo como sujeto de la historia, conducirá inevitablemente al poeta hacia una prolongación perfectamente lógica: la sensibilización del yo individual al yo colectivo que llamaremos de una manera más precisa, en la tradición crítica goldmaniana, sujeto transindividual.

Una serie de acontecimientos históricos y personales sitúan al poeta ante los límites del pensamiento bergsoniano que lleva a sus últimas consecuencias las tendencias del irracionalismo y del intuicionismo en el pensamiento de principios del siglo. Frente a la tentación del intelectualismo lírico que acecha a la poesía española y que aparecerá más tarde en la llamada generación del 27, Machado reacciona aferrándose a la realidad. Lejos de los axiomas morales que aparecen en *Campos de Castilla,* como un último devaneo con el yo romántico, Machado se plantea, ya en Baeza y a partir de 1917, la crisis de su discurso poético.

Con *Nuevas Canciones* asistimos a una desviación de la línea creadora en la que prevalece el sujeto individual como elemento ordenador del discurso. Machado recoge la forma popular de la canción prestando

[19] López Morillas, «Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía», en Gullón-Phillips, *Antonio Machado,* Col. El Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1973, p. 266.
[20] Citado por López Morillas, *op. cit.,* p. 266.

una atención especial a lo que en ella hay de transindividual, eliminando poco a poco y cuidadosamente la «mano» del poeta:

Aunque me ves por la calle,
también yo tengo mis rejas,
mis rejas y mis rosales [21].

A veces, el poema adquiere un tono descriptivo:

Una centella blanca
en la nube de plomo culebrea.
¡Los asombrados ojos
del niño, y juntas cejas
—está el salón oscuro—de la madre!...
¡Oh cerrado balcón de la tormenta!
El viento aborrascado y el granizo
en el limpio cristal repiquetean.

Esta tendencia a la objetivación, que lleva consigo una puesta en duda de toda su poética anterior, no desembocará en la fijación de una nueva poética. Antonio Machado es un poeta-límite decimonónico y perecerá con los límites que él mismo pone al pasado siglo cuando afirma que éste acaba con la Gran Guerra (1914-1918) y que Marcel Proust representa la experiencia última de la novela decimonónica. En este período escribe una canción cuya importancia es extraordinaria porque abre al poeta la puerta que le llevará al aula de los pensadores:

Los ojos por que suspiras,
sábelo bien,
los ojos en que te miras
son ojos porque te ven [22].

La preocupación por la realidad aparece, desde aquí, de una manera cada vez más evidente:

¿Tu verdad? No, la Verdad,
y ven conmigo a buscarla.
La tuya, guárdatela [23].

---

[21] *PC*, p. 285.
[22] *PC*, p. 312; y la variante que aparece en la página 304: «El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve» con que el poeta iniciaba los *Proverbios y cantares* que dedicó a Ortega y Gasset.
[23] *PC*, p. 321.

II.4. *La «otredad» como signo*

En otra canción del libro a que nos acabamos de referir había dicho don Antonio Machado:

Si vivir es bueno,
es mejor soñar
y mejor que todo,
madre, despertar[24].

El proceso de cambio que vamos a anotar aquí y que proviene directamente de la evidencia palmaria con que se ofrece la realidad al poeta tiene mucho de despertar a la madrugada difícil de un mañana hipotético. Huyendo de la perspectiva de una poesía intelectualista y pura, en la que caerá—al principio—la generación de nuevos autores, Machado, que no se esconde de criticar esa tendencia, opta por abandonar la poesía que, en adelante, sólo utilizará como medio de expresión puramente circunstancial.

Con Abel Martín inicia su investigación y descubrimiento del «otro». El primer poema del heterónimo machadiano es:

Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo[25].

A propósito de nuestro *nuevo* Machado dice José María Valverde: «Tendiendo la vista atrás desde Abel Martín será como podamos darnos cuenta plena del alcance de esta creciente veta de teoría, a través de numerosas coplas. Pero aquí (en los complementarios) no es fácil aislar esa línea, enmedio de agudos apuntes morales y concisas observaciones sobre la coyuntura histórica, y otros temas diversos: sólo se entrevé el esfuerzo contra el intimismo solipsista, el anhelo de llegar a la «otredad»—de que ya había hablado a Unamuno—; la «otredad» humana, mundial y divina, a través de sentir al prójimo como «otro». Tal es la lucha que continuará siempre en Antonio Machado»[26].

La búsqueda del «otro», su preocupación por una objetividad que le niega su origen ideológico y su formación cultural es una lucha agónica, desesperada, que sólo un milagro pudo salvar. La inmersión de Machado en la corriente de la historia será precisamente ese milagro. De la teoría filosófica pasa a una preocupación esencial por el devenir

[24] PC, p. 320.
[25] PC, p. 357.
[26] VALVERDE, *op. cit.*, pp. 153-154.

político de la sociedad española, «el "arte poética" de Machado-Mairena adquiere una apertura social y comunitaria que la sitúa en la historia, de cara al porvenir y dando ya por superada la vieja poética subjetivista e intimista en que se educó el poeta» [27].

Ese proceso de objetivación tiene en don Antonio Machado un carácter extraordinariamente vivo—participa plenamente en toda la actividad intelectual de la República y durante la Guerra Civil—y resulta extraordinariamente ejemplar. Desde la afirmación del yo individual—el poeta como élite—hasta sus últimas actitudes teóricas hay un abismo que sólo ha podido salvar la extraordinaria honradez de este español espejo de virtudes y hombre bueno que, en 1934, definiría así el compromiso del arte: «Los tiempos que corremos son más de disciplina que de libertad, y esto ha de acusarse en el arte de alguna manera. La poesía, especialmente, ha de tender a desindividualizarse y a aceptar la norma comunista—empleo esta palabra por ser de su agrado (dice al periodista que lo entrevista)—, quiero decir, de comunión cordial entre los hombres. Porque pasó el tiempo del solipsismo lírico, en que el poeta se canta y se escucha a sí mismo. El poeta empieza a creer en la existencia de sus prójimos y acabará cantando para ellos».

Una conclusión que no lo es

Lejana ya la peripecia histórica del poeta perdido y eternamente vivo en el recuerdo, es hora—estamos acercándonos al final de la jornada—de volver nuestra mirada a los senderos estrictamente humanos de su obra poética. Lo recuerdo cansado y viejo, sin un rescoldo de ternura, abandonar España—su España—en el aluvión humano del exilio. Penando hora a hora el camino del adiós definitivo, entre los últimos guijarros de la miseria humana. A tropiezos, enmarañada la voz en las arañas del recuerdo. Sevilla natal y Baeza lejana. Soria enterrada y aquel Madrid de acero se van con el poeta por los caminos de la fidelidad. Ya desterrado se levantan los muros de la patria perdida: «estos días azules y este sol de la infancia».

Queda, cara a cara al futuro, como una advertencia o un presagio, su voz lejana y sola, sus palabras de 1919: «Pero amo mucho más la edad que se avecina y a los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas. Cierto que la guerra (se refiere a la primera mundial) no ha creado ideas nuevas—no pueden las ideas brotar de los puños—; pero ¿quién duda de que el árbol humano comienza a reno-

[27] *Id.*, *op. cit.*, p. 197.

varse por la raíz, y que una nueva oleada de vida camina hacia la luz, hacia la conciencia? Los defensores de una economía social definitivamente rota seguirán echando sus viejas cuentas y soñarán con toda suerte de restauraciones: les conviene ignorar que la vida no se restaura ni se compone como los productos de la industria humana, sino que se renueva o perece».—*ANGEL BERENGUER (Consejo de Ciento, 284, 1.º BARCELONA).*

MILAGRO DE LA PRIMAVERA
(A propósito de un tópico literario)

El poema de Antonio Machado *A un olmo seco,* numerado CXV en sus poesías completas [1], aparece compuesto con la materia métrica de treinta versos, endecasílabos y heptasílabos (11/7) combinados. Es la forma usual en la poesía culta de origen italiano, que tanto se difundió en nuestro Siglo de Oro, dando lugar inicialmente a la estrofa de cinco versos (con el esquema fijo aBabB), utilizada en el siglo XVI por poetas mayores, como Garcilaso de la Vega (que le diera carta de naturaleza castellana y la bautizara con el nombre, que le quedó, de *lira)* y sus epígonos Fray Luis de León (en sus odas horacianas) y San Juan de a Cruz (en sus cantos místicos); y ulteriormente a un polimetrismo más amplio que se generalizó después en la poesía clásica española en numerosas canciones en estancias [2], para desembocar al fin en la socorrida silva, que tanto emplearon los poetas menores de la escuela sevillana (Herrera, Cetina, Rioja, Medrano, Rodrigo Caro... [3], con los que

[1] En las ediciones críticas de AURORA DE ALBORNOZ y GUILLERMO DE TORRE, *Obras. Poesía y prosa* (Editorial Losada, S. A.; Buenos Aires, 1964, p. 172; y 2.ª ed., 1973, pp. 185-186), y del hispanista italiano, de la Universidad de Florencia, ORESTE MACRÍ (Coll. Poeti Europei, núm. 3, Lerici Editori, Milano, 3.ª ed., 1969, pp. 492-495 y 1191, nota); así como en las eds. standard de la Col. Austral (núm. 149, pp. 129-130) y la Bibl. Clásica y Contemporánea (núm. 19, pp. 132-133).

[2] Cf. sobre esta forma poética la puntual monografía de ENRIQUE SEGURA COVARSÍ, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro* (anejo V de la revista *Cuadernos de Literatura,* CSIC, Madrid, 1949).

[3] Cf. la antología de ALBERTO SÁNCHEZ, *Poesía sevillana en la Edad de Oro* (Clásicos Castilla, número 9; Editorial Castilla, Madrid, 1948). Y, más genéricamente, los repertorios de textos de poesía lírica del Siglo de Oro español de ADOLFO DE CASTRO, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (en la BAE, vols. XXXII y XLII; nueva ed., Editorial Atlas, Madrid, *reprint,* 1951 y 1966).

Y, modernos, de PEDRO BLANCO SUÁREZ, *Poetas de los siglos XVI y XVII* (Biblioteca Literaria del Estudiante, núm. XIX, Publicaciones del Instituto Escuela, Madrid, 1933; *reprint,* CSIC, Madrid, 1970); RAFAEL LAPESA, *Poetas del siglo XVI. Período clásico (1525-1590)* (Biblioteca Hispania, núm. 3; Editorial Rauter, S. A.; Barcelona, 1947); ARTHUR TERRY, *An anthology of spanish poetry. 1500-1700* (Pergamon Press, Oxford/London, vol. I: 1500-1580, y vol. II: 1580-1700, res-

se vinculan en parte los hermanos Machado, y más aún Manuel que Antonio).

Materia métrica que adopta una estructura estrófica que cabría calificar de mixta o polimórfica, pues los treinta versos indicados se agrupan en dos partes bien determinadas del poema, casi equivalentes cuantitativamente (14 vv./16 vv.), semejantes respectivamente a un soneto (si nos atenemos a la irónica definición de Lope: «catorce versos dicen que es soneto» [4], vv. 1-14) y su estrambote (vv. 15-30). Aunque, entiéndase bien, no un soneto clásico, petrarquesco, a la italiana (formado, según es sabido, por dos cuartetos de rimas abrazadas y dos tercetos de rimas encadenadas, 4/4/3/3), de los que tanto menudean en la lírica clásica española [5], y de los que se halla también profusamente salpicada la comedia del Siglo de Oro. Solía emplearseles con finalidades de eficacia escénica («el soneto está bien en los que aguardan», observará de nuevo Lope mismo) [6]. Es más bien un soneto de factura elisabetiana, a la manera de los famosos de Shakespeare (y con razón evoca Paul Verlaine el soneto como esa «chose italienne où Shakespeare a passé») [7], es decir, de corte provenzalesco, compuesto de tres serventesios de rimas cruzadas y un pareado (4/4/4/2) [8], forma estrófica insólita en la tradición métrica española, y que sólo aparecerá incidentalmente entre nosotros a partir del Modernismo [9]. En cuanto a los dieciséis versos restantes (vv. 15-30) vienen a constituir una coda del poema, y como un estrambote largo al soneto anterior [10], apéndice que tampoco fue apreciado como artificio poético entre nuestros clásicos, a pesar de que el propio Cervantes se sirviera de él a veces en algunos de sus sonetos. Por otra parte, la connotación peyorativa que carga el adjetivo estrambótico, utilizado por

---

pectivamente, 1965 y 1968), y ELÍAS L. RIVERS, *Poesía lírica del Siglo de Oro* (Col. Letras Hispánicas, núm. 85; Ediciones Cátedra, Madrid, 1979).

O aun, simplemente, la clásica antología de MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* (tan difundida en numerosas ediciones, singularmente en la de la Col. Austral, núm. 820).

[4] LOPE DE VEGA, *La niña de plata* (III, 4; Col. Austral, núm. 574, p. 194).

[5] Cf. ARTURO DEL HOYO, *Antología del soneto clásico español. Siglos XV-XVII* (Biblioteca de Iniciación Hispánica, Aguilar ed., Madrid, 1963).

[6] LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias...* (v. 308; Col. Austral, núm. 842; p. 17), y JUAN MANUEL ROZAS, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo», de Lope de Vega* (Col. Temas, número 9; Sociedad General Española de Librería, S. A.; Madrid, 1976, p. 191).

[7] PAUL VERLAINE, *Jadis et naguere* (Le Livre de Poche, núm. 1.154, p. 13). *Vid.* también WILLIAM SHAKESPEARE, *The Sonnets/Sonetos de amor* (texto crítico y traducción en verso de Agustín García Calvo; Serie Informal, núm. 21; Editorial Anagrama, Barcelona, 1974).

[8] Para todo lo referente a las distintas estructuras del soneto y los orígenes de esta estrofa en la poesía española, así como su desarrollo histórico dentro de ella, cf. el manual de TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (Ediciones Guadarrama/Labor, 4.ª ed., Madrid/Barcelona, 1974; pp. 153, 205, 252, 306, 350, 472 y 541).

[9] Sobre este tipo de sonetos, pueden verse las pp. 400-401 del citado manual de NAVARRO TOMÁS, así como los estudios de RUDOLF BAEHR, *Manual de versificación española* (Editorial Gredos, Madrid, 1969; *reprint*, 1973; pp. 385-402), y de ANTONIO QUILIS, *Métrica española* (Col. Aula Magna, núm. 20; Ediciones Alcalá, Madrid, 3.ª ed., 1975; pp. 132-142).

[10] El estrambote es forma métrica estudiada por ERASMO BUCETA en sus numerosos *Apuntes sobre el soneto con estrambote...* (en *Revue Hispanique*, New York, vol. LXXII, 1928, pp. 460-474; vol. LXXV, 1929, pp. 583-595; y en la *RFE*, Madrid, vol. XVIII, 1931, pp. 239-251, y vol. XXI, 1934, pp. 361-373).

excéntrico o disparatado, ilustra bien este desvío de los poetas españoles por tal tipo de licencias retóricas. Añádase, en fin, que la rima del poema machadiano es rica, o aconsonantada, como corresponde a texto de inspiración culta.

En cuanto al tema de esta obrita es evidente que se apoya en motivos de experiencia emotiva personal, como lo ha observado ya Antonio Sánchez Barbudo, en las contadas páginas que le dedica en su estudio general de *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión* [11], y en las que hace sobre todo hincapié en el aspecto anecdótico autobiográfico del texto, arrancando del hito inicial de la fecha en que fue compuesto (en Soria, el 4 de mayo de 1912), durante el período terminal de la fatal enfermedad de Leonor, la joven esposa del poeta, que iba a morir poco menos de tres meses más tarde (el 1 de agosto del mismo año), sin que llegase a cumplirse por entonces el ansiado «milagro de la primavera», anhelado por el desolado amante. Todos estos pormenores son exactos, y necesarios sin duda a la mejor comprensión del poemita, aunque como bien señala el propio Sánchez Barbudo: «Aún sin saber cuál era la esperanza que en su corazón la primavera despertaba, el poema sería muy hermoso...; es decir, por cantar a la vida que aparece como en vilo, cercada, amenazada por la muerte» [12].

Sí, todo esto es muy cierto, como son también muy precisos—en el doble sentido de exactos y necesarios—los detalles formales que describe y analiza Richard López Landeira, en su artículo de exégesis textual [13], en que destaca, muy acertadamente, el modo «ético-estético» empleado por Machado en esta ocasión, y—naturalmente—observa la doble estructura métrica a que acabamos de aludir, aunque con menos adecuada definición para la segunda parte: «Un soneto es la primera gran mitad del poema... La segunda parte es una silva», dice [14], cuando, como acabamos de ver, es la segunda la mitad mayor y, además, aplicada al desenlace de un soneto corresponde mejor llamarle estrambote que genéricamente silva.

Pero lo que parece escapárseles, sobre todo, a ambos comentaristas en sus respectivos análisis del texto es el aspecto intrínsecamente literario y retórico, de tema tópico, que inspira esencialmente los versos de Machado en este señalado poema. En efecto, con él nos hallamos en presencia de un eslabón más—¡y de señera categoría artística!—de la larga cadena de uno de esos *topos* (o *topoi)* clásicos, que podría muy bien in-

[11] En Col. Palabra en el Tiempo, núm. 20 (Editorial Lumen, Barcelona, 1967; pp. 243-246).
[12] *Op. cit.* (ed. cit., p. 244).
[13] Cf. Richard López Landeira, *«A un olmo seco»: Machado en su poema* (en *MLN*, vol. LXXXVI, núm. 2, march 1971, pp. 280-284).
[14] Art. cit. (p. 281).

corporarse al conocido repertorio histórico-estilístico del magistral estudio de Ernst Robert Curtius [15], cuyos finos análisis han creado doctrina en la materia y formado después escuela; como epistemología de un fenómeno de creación tradicional señalado ya por varios investigadores, singularmente por Alberto Porqueras Mayo, que afirma: «Desde la aparición de la gran obra de Curtius... se han visto con claridad las viejas raíces retóricas de todo fenómeno literario: esta preocupación teórica general que se está imponiendo desde los últimos años a un sector cada vez más amplio de la investigación literaria» [16].

Por haber descuidado este aspecto del texto machadiano han incurrido los dos comentaristas citados en la omisión en su estudio. En efecto, y como lo advirtiera ya el maestro Menéndez Pidal, con intuición precursora, y aludiendo siempre a los estudios de Curtius sobre el particular, «el tópico particularmente literaturizado de algún modo es el único que sirve para indicar una concatenación histórica, más o menos estrecha, entre los varios textos en que se halla» [17]. Es evidente que aquí don Ramón, con su fuerte sesgo historicista, hablaba como medievalista, precisamente porque Curtius había iniciado su método aplicándolo sobre todo a «la literatura latina medieval como fuente inspiradora de las literaturas románicas», precisa el propio Menéndez Pidal en el artículo aludido [18], pero no resulta por ello menos cierto que tal método es perfectamente extensible a toda labor de heurística literaria, como lo puntualiza ya Wolfgang Kayser, cuando sostiene: «En el terreno de la investigación de los motivos se ha desarrollado una manera de trabajo que ha sido elevada por el romanista Ernst Robert Curtius a la categoría de método independiente. Curtius llama a este método *investigación de tópicos*» [19], y que si es comúnmente utilizado aplicándolo sobre todo a textos de la Edad Media, Renacimiento y Barroco, resulta también muy fecundo cuando se sirve uno de él con autores modernos y aun contemporáneos, como en este caso concreto de Antonio Machado, que queda insuficientemente comprendido si no se tiene en cuenta que «sin el conocimiento de estos tópicos que a veces se convierten en motivo auténtico... Todas las investigaciones se pierden en el vacío, al querer deter-

---

[15] ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. esp. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre; Fondo de Cultura Económica, 2 vols., México, D. F., 1955; *reprints*, en Madrid, en 1975 y 1976).

[16] ALBERTO PORQUERAS MAYO, *Temas y formas de literatura española* (Editorial Gredos, Madrid, 1972; p. 113).

[17] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, en su artículo «Formas épicas en el Poema del Cid (recogido en el vol. 1.275 de la Col. Austral: *Los godos y la epopeya española*, pp. 247-249; y ulteriormente en el libro *En torno al Poema del Cid*, EDHASA, Barcelona, 3.ª ed., 1970, pp. 108-109).

[18] Id., *En torno al Poema del Cid* (Col. El Puente, núm. 1; EDHASA, Barcelona, 1963; pp. 99-100).

[19] WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Editorial Gredos, Madrid, 1954; 4.ª ed., 1970, pp. 91-93).

minar por el texto el sentimiento de la naturaleza del poeta respectivo» [20].

Es, precisamente, lo que ha sucedido en este caso con los versos machadianos, que si bien pueden estar sugeridos por el espectáculo, para él familiar, de la primavera soriana, entroncan más profundamente con una soterraña tradición literaria, ilustrada en España por frecuentes ejemplos de escritores clásicos, prosistas y poetas, como el predicador y cronista regio, eminente humanista y moralista que fuera Fray Antonio de Guevara, que notara con su sutil casuística de sermonario cómo «las hojas verdes de fuera arguyen no estar seco el árbol de dentro» [21]; o aun Luis de Góngora, con exclamación lírica dirigida precisamente al mismo árbol que inspira a Machado: «Olmo, que en jóvenes hojas / disimula años adultos» [22].

Tradición temática ésta de la que se encuentran también numerosos ejemplos en autores extranjeros, del pasado como de hoy. Así, en relato tan intenso como el de Emily Brontë, *Wuthering heights:*

> «—Look, miss! I exclaimed, pointing to a nook under roots of one twisted tree. —Winter is not here yet. There's a little flower, up yonder, the last bud from the multitude of bluebells that clouded those turf steps in July with a lilac mist» [23];

o aun en el ecológico germano-suizo Hermann Hesse, en su onírico diario titulado *El lobo estepario,* donde evoca una escena paralela de prodigio primaveral en el contexto del paisaje franciscano de la Umbria italiana:

> «¿Quién se acordaba ya de aquel pequeño y duro ciprés, en lo más alto de la montaña sobre Gubbio, tronchado y partido por una roca desprendida, y aferrado, sin embargo, a vivir, hasta el punto de echar una nueva copa modesta y fragante?» [24]

Y aun en un poeta posterior a Machado, el siciliano Salvatore Quasimodo, en su epigramático—en el sentido clásico, de pequeña inscripción—poemita *Specchio:*

> *Ed ecco sul tronco*
> *si rompono gemme:*
> *un verde più novo dell'erba*

---

[20] Wolfgang Kayser, *op. cit.* (ed. cit., p. 93).

[21] Fray Antonio de Guevara, *Libro áureo del emperador Marco Aurelio* (ed. parcial de Angel Rosenblat, Col. Primavera y Flor, Editorial Signo, Madrid, 1936; p. 120).

[22] Luis de Góngora, *Obras Completas* (ed. de Juan e Isabel Millé Giménez; Col. Joya, Aguilar ed., Madrid, 6.ª ed., 1971; romance núm. 74, vv. 301-302, p. 209).

[23] Emily Brontë, *Wuthering heights* (chapter 22; se cita por la ed. standard de The Penguin Books, p. 263).

[24] Citamos por la autorizada traducción española del profesor Manuel Manzanares: Herman Hesse, *El lobo estepario* (El Libro de Bolsillo, núm. 44; Alianza Editorial, Madrid, 1967, p. 41).

che il cuore riposa:
il tronco pareva gia morto,
piegato sul botro.
E tutto mi sà di miracolo;
e sono quel acqua di nube
che oggi rispecchia nei fossi
più azzurro il suo pezzo di cielo,
qual verde che spacca la scorza
che pure stanotte non c'era [25].

Las coincidencias temáticas sobre el común asunto del «milagro de la primavera»—en el fondo, alusión al eterno renacer de la vida—son evidentes, sin tener por ello que acudir, para explicarlas, al socorrido y trasnochado argumento historicista de las 'fuentes literarias', lo que, por otra parte, tampoco desdoraría lo prístino del texto de Machado, pues como advierte ya Dámaso Alonso, con dominesca admonición: «¡Advertencia a los fuentistas!: descubrir la fuente sirve, a veces, para realzar la originalidad» [26]. Pero aquí no estamos ante un problema de identificación de fuentes, sino intentando determinar un origen más profundo y radical que el de la mera transmisión temática de textos concretos. Se trata de ceñir la raíz de un estado de ánimo emotivo, común a autores de muy dispares tiempos y diversos parajes, pero coincidentes todos en una misma vibración de ansiedad vital y de renovadora esperanza. Más que de un tópico retórico absoluto, reiterado machaconamente a través de las edades, como por ejemplo el del *carpe diem,* tan oportunamente evocado por López Landeira en su artículo [27], de un particular sesgo del pensamiento y la emoción insertos en una larga corriente de temática evocada: aquí, la del horaciano *labuntur anni,* tan universal y eterno, y el poeta echa mano, en la circunstancia, del símil usual—lo que llama el pueblo, con lograda expresión de exactitud retórica, una *comparanza,* es decir, una comparación establecida y codificada por el uso generalizado—, y que obedece sólo en cada caso a la ley del buen gusto, del tino poético y de la sobriedad expresiva, tan característicos del acento machadiano, seguidor así de la espontánea norma recordada por poeta tan natural y lozano como Lope:

> «las *comparaciones,* ya sabrá vuestra merced que no han de ser tan uniformes que pareciesen identidades...» [28],

---

[25] SALVATORE QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* (Coll. I Meridiani, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 4.ª ed., 1977, p. 27).

[26] DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Editorial Gredos, Madrid, 5.ª ed., 1966, p. 67).

[27] Art. cit. (p. 282).

[28] LOPE DE VEGA, en el relato *Guzmán el Bravo,* de las *Novelas a Marcia Leonarda* (ed. de Francisco Rico, El Libro de Bolsillo, núm. 142; Alianza Editorial, Madrid, 1968, p. 156).

rechazando de plano el empleo de lugares comunes, del tipo de:

> «blanca como la nieve, hidalgo como el Rey, más sabio que Salomón y más poeta que Homero»[29].

Y Lope sabía muy bien de lo que hablaba, como quien solía andar a vueltas con los trances de la creación poética, y como con mayor doctrina retórica lo advierte ya en su dedicatoria a don Juan de Arguijo, de las *Rimas:*

> «Usar *lugares comunes*... ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes, y el canto llano sobre que se fundan varios conceptos? Que si no se hubiera de decir lo dicho, dichoso el primero que escribió en el mundo...»[30]

Como si dijéramos algo así como defensa e ilustración del plagio literario, al menos en su aspecto tópico (que, como es sabido, es el único robo autorizado..., con tal de que vaya seguido de asesinato), que siempre será fecundo, por mucho que se le reitere, si se sabe emplearlo oportunamente y como viniendo virgen a las mientes, por aquello que concluye el mismo Lope de que

> «a un mismo sujeto bien pueden pensar una misma cosa Homero en Grecia, Petrarca en Italia y Garcilaso en España»[31].

Verdad es también que a veces, arrastrados por el impulso de la metáfora, pueden los poetas incurrir en el absurdo o, por lo menos, en lo ilógico. Y precisamente al hilo mismo de ese deseado «milagro de la primavera», de la invocación machadiana, ya su hermano Manuel—el mayor, en años, y menor, en voz—reprocharía un día su símil al maestro de la poesía italiana, Giosué Carducci, cuando escribió aquello de «gioventù, primavera della vita...»:

> *...Era fácil*
> *el tropo, mas no tanto afortunado,*
> *aunque en boca de todos resuene veces mil.*
> *Como la primavera, es tierna y grácil*
> *la juventud... Mas ella jamás ha retornado*
> *como retornan, ¡siempre!, mayo gentil y abril*[32].

---

[29] Lope de Vega, *op. cit.* (ed. cit., p. 156).

[30] Lope de Vega, *Rimas* (ed. de Gerardo Diego, Col. Palabra y Tiempo, vol. XIV, Taurus Ediciones, Madrid, 1963, pp. 46-47; y en la ed. de las *Obras Poéticas. Vol. I,* de Lope de Vega, por José Manuel Blecua, Clásicos Planeta, núm. 18; Editorial Planeta, Barcelona, 1969, pp. 279 y ss.).

[31] Lope de Vega, *op. cit.* (ed. de Gerardo Diego, cit., p. 46).

[32] Manuel Machado, *Caprichos* (en *Obras Completas,* de Manuel y Antonio Machado, Editorial Plenitud, Madrid, 5.ª ed., 1967, p. 49).

Bien lo sabía el propio Antonio, que si la primavera renace siempre —por ser «del año la estación florida»—, la juventud, en cambio, una vez pasada, ya no se recobra jamás, y él mismo lo lamentará con nostálgica frustración:

juventud, nunca vivida,
¡quién te volviera a soñar! [33]

Y de no ser así, ahí estaban los famosos versos de su cofrade Rubén para recordárselo:

juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver [34].

Pero cuando Antonio Machado compuso su poema *A un olmo seco* no tenía todavía más que treinta y siete años, y es muy posible que al escribirlo pensase también en sí mismo, en vísperas de una viudez que le dejaría tristemente disponible para fijarse en otros ojos femeninos, como lo explica exactamente en otro de sus poemas, *Los ojos:*

Cuando murió su amada
pensó en hacerse viejo
en la mansión cerrada,
solo, con su memoria y el espejo
donde ella se miraba un claro día.
Como el oro en el arca del avaro,
pensó que guardaría
todo un ayer en el espejo claro.
Ya el tiempo para él no correría.

Mas, pasado el primer aniversario,
¿cómo eran—preguntó—, pardos o negros,
sus ojos? ¿Glaucos?... ¿Grises?
¿Cómo eran, ¡Santo Dios!, que no recuerdo?...

Salió a la calle un día
de primavera, y paseó en silencio
su doble luto, el corazón cerrado...
De una ventana en el sombrío hueco
vio unos ojos brillar. Bajó los suyos
y siguió su camino... ¡Como ésos! [35]

Nunca sabremos si el poeta, días después, volvió a pasar por la misma calle y si miró de nuevo a la misma ventana. En todo caso, los ojos, ya mal recordados, de la primera amada muerta eran, fueron, como estos

[33] ANTONIO MACHADO, *Poesías Completas* (Col. Austral, núm. 149, p. 71).
[34] RUBÉN DARÍO, *Canción de otoño en primavera* (en *Poesía*, El Libro de Bolsillo, núm. 666, p. 85).
[35] ANTONIO MACHADO, *Poesías Completas* (ed. cit., p. 210).

otros de la segunda amada encontrada: los de Guiomar, la misteriosa protagonista del que Concha Espina calificara su «grande y secreto amor», el de Machado, publicando un epistolario confidencial del poeta [36], y revelando así un rincón recóndito de su vida sentimental: el de su amor tardío por la poetisa Pilar Valderrama, cuya detallada y desgarradora crónica nos ha relatado otra escritora, la tercera: Justina Ruiz de Conde, en un apasionante librito [37].

Rezagado y repentino cabrilleo éste del hogar interior del poeta, la llamita de su corazón, que alumbraría aún el rebrote de una última «rama verdecida», en ese esperado e insólito milagro de una extrema primavera, que ya no volvería a reproducirse jamás...

Veinticinco años después de escrito el poema aquí comentado, y ya a los sesenta años pasados de edad, Antonio Machado clausurará definitivamente toda veleidad de retoño amoroso, y en uno de sus más conmovedores poemas de la guerra, un soneto precisamente, dedicado a su lejana Pilar/Guiomar, escribirá, tal vez como epílogo absoluto a aquellos otros versos suyos de lustros atrás:

De mar a mar, entre los dos la guerra,
más honda que la mar. En mi parterre
miro a la mar que el horizonte cierra.
Tú asomada, Guiomar, a un finisterre,
miras hacia otro mar, la mar de España
que Camoens cantara, tenebrosa.
Acaso a ti mi ausencia te acompaña.
A mí me duele tu recuerdo, diosa.
La guerra dio al amor el tajo fuerte.
Y es la total angustia de la muerte,
con la sombra infecunda de la llama,
y la soñada miel de amor tardío,
y la flor imposible de la rama
que ha sentido del hacha el corte frío [38].

Esta vez todo se hacía penosamente irremediable: aquel insólito «milagro de la primavera», de ayer; aquella «gracia de... rama verdecida», símbolo de toda esperanza, se ha convertido ahora en esta «flor imposible de la rama» mutilada, podada por la afilada guadaña de la muerte, y cercana; tronco estéril él mismo ya (como en aquellos versos de Garcilaso [39], tan anticipadamente machadianos:

---

[36] CONCHA ESPINA, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor* (Editorial Lifesa, Madrid, 1950).

[37] JUSTINA RUIZ DE CONDE, *Antonio Machado y Guiomar* (Ediciones Insula, Madrid, 1964).

[38] AURORA DE ALBORNOZ, *Poesías de guerra, de Antonio Machado* (Ediciones Asomante, San Juan de Puerto Rico, 1961, p. 81).

[39] GARCILASO DE LA VEGA, *Egloga III* (estrofa 40, vv. 315-316; en *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Clásicos Castalia, núm. 6; Editorial Castalia, Madrid, 1969; 2.ª ed., 1972, p. 205):

y de ti despojado yo me vea
cual queda el tronco de su verde rama,

acabará por ser talado a su vez (en una grisienta y tristona aurora del febrero mediterráneo de 1939, en Collioure), inexorablemente, cumpliéndose la fatal voluntad del grito shakespeariano—«be men like blasted woods» [40]—, que en todos se cumple un día...: el destino mejor para quien fuera evocado, con imagen exacta, por otra egregia voz de la moderna poesía española, la de Juan Ramón, que viera en él «un corpachón naturalmente terroso, algo de grueso tocón acabado de sacar...» [41]
ERNESTO JAREÑO (Afz. Rem. Lijtweg 302. Oegstgeest. HOLANDA).

GODARD AHORA

«... hay que volver a cero,
pero ver que el cero se ha movido y
que tampoco es ya un cero».

JEAN-LUC GODARD: *Introducción a una verdadera historia del cine.*

Es bastante fácil recurrir a un diccionario (si es posible, de esos dedicados a Nombres Famosos) y hallar condensada, en pocas palabras, la vida y la obra de un escritor, un pintor o, para nuestro caso, un cineasta. Esta información, como ciertos museos, tiene cierto aire sepulcral, inmóvil, momificado: «Aquí yace...» Y la obra misma sólo vive si llega de nuevo a nosotros. Cosa siempre difícil, cuando se trata de cine. Pero esta vez nuestro propósito no es hablar de esos ambiguos monumentos a la memoria del pasado, sino ver qué pasa con un cineasta vivo, con alguien que ya está allá, fijo en el Parnaso de la Historia del Cine y el Arte Contemporáneo, pero que se resiste a ser historia pasada: Jean-Luc Godard, el rebelde por antonomasia. ¿Qué ha pasado con él veinte años después de que *A bout de souffle* (1960) revolucionara muchos de los conceptos sagrados del lenguaje fílmico?

---

[40] WILLIAM SHAKESPEARE, *Timon of Athens* (IV, 3, v. 540; José María Valverde traduce, en la ed. del *Teatro Completo*, de Shakespeare, de Clásicos Planeta, núm. 14; Editorial Planeta, Barcelona, 1968; vol. II, p. 998: «Que los hombres sean como bosques asolados»).

[41] JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Españoles de tres mundos. Viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo. Caricatura lírica. 1914-1940* (ed. de Ricardo Gullón; Col. Literaria, Aguilar ed., Madrid, 1969, p. 325).

En el plano personal, hay que decir que sigue fiel a sí mismo (que no es lo mismo que igual), en cuanto mantiene y amplía sus interrogantes, pero multiplicándolos. En lo físico (tiene ahora cincuenta años) apenas se nota el paso del tiempo en algunas canas (en su pelo siempre ralo) y algunas arrugas. Por lo demás, siempre con la barba algo crecida (creo que es un problema de afeitado rebelde), sigue cuestionando y discutiendo acerca de su pasión, el cine, con la misma encarnizada subjetividad con que lo hacía en 1954, en los *Cahiers du Cinéma,* cuando junto a Rohmer, Truffaut, Chabrol, Rivette y Doniol-Valcroze descargaban sus proyectiles sobre el cine francés y glorificaban a Lang, Renoir y a los Hawks y Preminger de Hollywood, como un programa para sus futuros filmes... Por cierto que aquella campaña crítica era, como reconoce Godard ahora, una forma de «pensar» sus propios filmes futuros a través de la crítica, y una manera de llamar la atención sobre ellos.

Lo interesante del Godard actual no es la fama de sus filmes pasados, sino la forma en que retorna sin claudicar, vivo y siempre rebelde, en un filme como *Sauve qui peut (la vie).* La distinción es importante, porque la mayoría de sus antiguos compañeros de ola, como Truffaut y Chabrol, se han replegado a un «cine de calidad», a veces bastante comercial, que está muy lejos de las propuestas renovadoras y radicales de 1957, cuando estaban a punto de lanzarse a la aventura de rodar sus proyectos. Pero Godard, como dice él mismo [1]: «Yo he conseguido sobrevivir porque no ha sido posible hacer de mí un modelo (patrón, molde), pero entonces, en definitiva, a la larga, para los cinéfilos o en la historia del cine, soy el modelo del no-modelo: aquel al que no se puede catalogar (...)», no se ha dejado encasillar, no ha cedido en su manera de ver el mundo o, dicho menos pomposamente, en su manera de ver las cosas y analizarlas a su guisa, según sus perspectivas. Después de todo, como él mismo anota, nunca tuvo un éxito comercial grande, salvo *A bout de souffle.* ¿Y si podía seguir haciendo lo que quería, a pesar de eso, por qué no hacerlo?

Veinte años de ser y hacer cine

No vamos a hacer aquí un estudio sobre la década del sesenta, ya tan mítica como lejana, tan llena de esperanzas y transformaciones a medias... Pero resulta que Godard es uno de los artífices de esa década, como Los Beatles; uno de esos protagonistas que interpretaron y dieron fisonomía a una época que creyó en la juventud como un valor en

[1] Jean-Luc Godard, *Introduction a una véritable histoire du cinéma,* París, 1980. Trad. española de Miguel Marías. Ed. Alphaville, Madrid, 1980.

sí, dispuesta a terminar con muchos detritus de una civilización gastada. Cuando Godard, a los cincuenta años, recuerda su partida juvenil hacia el cine (preparación desde 1954, arranque al largometraje en 1959) es también un testigo y un autor simultáneo de algo que quiso ser algo más que un recambio generacional. La *nouvelle vague* quiso ser algo de eso, aunque sus resultados y sus objetivos eran tan heterogéneos como sus protagonistas. Promocionada rápidamente por los medios de comunicación como un «movimiento» organizado (fue *L'Express* el «inventor» del término Nouvelle Vague), fue en realidad la coincidencia en el tiempo de algunos fanáticos del cine que querían pasar del escribir al hacer filmes (Truffaut, Chabrol y los otros miembros de la primera época de *Cahiers du Cinéma* reunidos alrededor del notable crítico André Bazin), de ciertos profesionales heterodoxos con experiencia en el cortometraje (Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker) y unos pocos raros *outsiders* de más edad y pocas afinidades con el cine de la época, como Jean-Pierre Melville, el solitario Robert Bresson y el ya casi retirado y genial Jean Renoir. Los jóvenes respetaban, además, a Roger Leenhardt, Jean Cocteau, Jacques Becker, Jacques Tati, Abel Gance, Max Ophuls, frente a los «abyectos personajes» [2] del cine de la época como Jean Delannoy, los libretistas Aurenche y Bost, Claude Autant-Lara, Yves Allégret...

Sin duda, la posición de los futuros «nuevaolistas» de *Cahiers* era la que corresponde a los movimientos estéticos que recusan una situación con la cual no están satisfechos. De allí la demolición de los ejemplos más prestigiosos del «cinéma de qualité» francés imperante (como *La Symphonie Pastorale,* de Delannoy, adaptada por Aurenche y Bost de la obra de Gide) y el apoyo a ciertos cineastas que coincidían en algo con las propias ideas de los jóvenes candidatos a cineastas. Aquí se desarrolla, además, la teoría centrada en el autor, «la política de los autores», que hace del director el autor absoluto del filme (teoría elogiable en un plano ideal, pero que pocas veces se lleva a la práctica) y que se inspiraba en las ideas de Bazin sobre el «cine de autor» y en un precursor artículo de Alexandre Astruc sobre «el cine como escritura» publicado en 1948 [3].

Los resultados de la NV fueron importantes durante un período que se extiende desde 1958 (cuando coinciden varias óperas primas de los miembros futuros del movimiento, como *Le beau Serge,* de Chabrol; *Los primos,* del mismo; *Los amantes,* de Louis Malle, y algunos cortos

[2] La frase es de François Truffaut, en su famoso artículo «Una cierta tendencia del cine francés», publicado en *Cahiers du Cinéma,* núm. 31, de enero de 1954. Truffaut tenía entonces veintidós años.

[3] Alexandre Astruc, «Nacimiento de una nueva vanguardia: la *Caméra-Stylo*», en *L'Ecran Français,* núm. 144, marzo de 1948.

de Agnès Varda, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Alain Resnais...) hasta 1962, como secuelas francesas y universales que se extienden hasta 1968. Pero ya había precedentes y precursores. El delicioso filme *Dernières vacances,* de Roger Leenhardt (1947); *Le silence de la mer,* de Jean-Pierre Melville (1947); el mediometraje *Le rideau cramoisi,* de Alexandre Astruc (1951-52); *Farrebique,* de Georges Rouquier (1947); los cortos de Alain Resnais *(Guernica,* entre ellos), Georges Franju *(Le sang des bètes,* etc.), Chris Marker, Agnès Varda *(La pointe courte,* 1954-55), Eric Rohmer y—en una tendencia de cine antropológico que desembocaría en cierta forma del «cinéma verité» documental—*Les maîtres fous,* de Jean Rouch.

Ya se afirman tendencias con *Dimanche à Pekin* (Chris Marker, 1956), *Nuit et Brouillard* (el famoso mediometraje de los campos de concentración, que Resnais hizo en 1956), *Le coup du berger* (Jacques Rivette, 1956), el largometraje documental *Moi un noir,* de Jean Rouch; *Amour de poche,* de Pierre Kast (1957), y dos largometrajes moldeados dentro de la «industria», pero que tienen elementos desafiantes: el policial *Ascensor para el cadalso* (1957), de Louis Malle, y el famoso *Et... Dieu créa la femme* (1956), de Roger Vadim, que rompe por primera vez con las censuras morales del cine en materia erótica. *Les mistons* (1957), de Truffaut, un cortometraje, era el preludio de *Los cuatrocientos golpes,* que en 1959 constituiría, junto con *Hiroshima mon amour,* de Resnais, los dos grandes éxitos iniciáticos de la NV francesa. Este mismo año, Godard presenta su primer largo, *A bout de souffle (Al final de la escapada,* 1959), obra fundamental para comprender los límites y las auténticas transformaciones que la NV iba a producir en el lenguaje y la actitud del cine. Pero ya entonces Godard se muestra más «radical» (en visión y lenguaje) que sus compañeros de ola... Ello no haría más que acentuarse con el tiempo.

El primer paso para imponer a los realizadores nuevaolistas fue, sin duda, la influencia creciente de los *Cahiers* en su tarea de demolición combativa; por otro lado, el cine francés de la época se agotaba en fórmulas literarias gastadas y un coste creciente, que mal podía competir con el peso influyente del cine norteamericano, que de nuevo invadía las pantallas europeas. Entre los rasgos comunes a la NV, tan heterogénea por lo general, en los grupos ya mencionados estaba la concepción de un cine más ágil y barato, con equipos mínimos y maquinaria liviana. El uso de aparatos de luces compactos y la predilección por los escenarios naturales transformaron asimismo muchas técnicas de rodaje estáticas y onerosas, a la vez que influían en el lenguaje mismo de la narración.

Otra constante fue una menor dependencia de las reglas clásicas de la producción, al buscar sus financiaciones en amigos, cooperativas y hasta herencias... De esto quedó, al pasar la ola, un concepto firme: la mayor gravitación del director-autor en las decisiones del filme.

La temática, por su parte, tendía a las historias intimistas, con aires de improvisación fáctica, identificada con la vida cotidiana, pero al mismo tiempo representaba el gusto por los esquemas románticos o policiales del cine americano de los cuarenta (Fuller, Hawks), todo mezclado con la rebeldía sexual e individualista. El tema social o político era conscientemente rehuido por inabarcable con autenticidad en sus significaciones profundas, y sólo aparecía como un eco exterior en conversaciones intelectuales de los jóvenes escépticos que solían protagonizar estos filmes.

Pero si *A bout de souffle* es un ejemplo paradigmático de este escepticismo ferozmente individualista y algo romántico, elitista, pero antidogmático de la NV, ya el filme siguiente de Godard, casi contemporáneo en el rodaje (*Le petit soldat,* 1960), enfrenta proféticamente un tema contemporáneo, pero que entonces no había adquirido notoriedad: el terrorismo. Este filme, que estuvo prohibido en Francia [4] y que alguna crítica acusó de fascistoide (una lectura superficial, sin duda), se centraba en un personaje tan individualista y sin conciencia política como todos los héroes nuevaolistas; la diferencia era que se enrolaba en una red de espionaje secreto que combate a sus pares de la rebelión argelina. Esta historia, a manera de un *thriller* político, da ocasión a Godard para describir un mundo secreto, implacable, donde la tortura y la precisión asesina se desenvuelven más allá de toda justicia formal, una típica «guerra sucia» (¿es que las hay limpias?) donde todo vale. Este tema, y la forma en que aparecían las dos fuerzas antagónicas, sin que el autor mostrase partidismo por ninguna de las dos, fueron causa de la polémica sobre la ideología de Godard. Una polémica que años más tarde, cuando adopta tomas de posición muy concretas, se acrecentaría desde todos los ángulos.

Godard compartirá desde entonces, con sus compañeros de ola, el gusto por la *boutade* intelectual, las «citas» literarias o cinematográficas —especialmente a los filmes admirados—, la independencia anárquica en la relación vital. Todo ello se une brillantemente en *Une femme est une femme* (1961), pero en *Vivre sa vie (Vivir su vida,* 1963), ensayo penetrante sobre la condición femenina a través de la historia de una prostituta, Godard se lanza—todavía en forma paradójica—al análisis de la sociedad y sus mecanismos opresivos. Como en *Les carabiniers* (1963),

[4] Fue vetado por la censura de la época por mencionar la palabra «Argelia», según cuenta Godard.

feroz sátira sobre la guerra, Godard avanza hacia la ruptura y fragmentación del relato tradicional; su forma de narrar se parece al *collage,* pues adosa escenas significativas en sí o separadas por frases o letreros significantes.

Le mépris (El desprecio, 1963), notable por el dibujo de sus personajes, su visión del mundo del cine y las estrellas, debe más a la propia imaginación de Godard que a la novela original de Alberto Moravia. En otro de sus «homenajes», Godard invitó para el personaje del director del filme—en la historia se trata de hacer una adaptación de *La Odisea*—al mismísimo Fritz Lang, uno de sus héroes en los tiempos de ejercicio de la crítica. En forma muy directa, *Le mépris* inicia lo que será una constante de Godard: la meditación sobre el sentido y la expresión misma del cine. No menos apasionante será la indagación sobre la aventura marginal en *Bande à part (Banda aparte,* 1964), cuyos protagonistas, *outsiders* natos, viven sus aventuras delictuosas con una irrealidad tan absoluta que los ponen más allá de la moral. Como escribe Pauline Kael, «el mundo de *Band à part* es a la vez 'real'—sus personajes sienten y hasta mueren—e 'irreal', porque ellos no se toman muy seriamente sus sentimientos o su posible muerte, como si ellos, en el fondo, no importasen a nadie. Su única identidad radica en la relación mutua que cada uno de ellos sostiene».

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (Lemmy contra Alphaville, 1964) aparece ahora como una fascinante reflexión de los límites humanos de la ciencia-ficción, que no necesita decorados fastuosos para ocultar la falta de imaginación. (La imagen del ordenador, por ejemplo, como cuenta Godard, era simplemente la rejilla de un pequeño y barato ventilador Philips...) Y *Une Femme Mariée (La mujer casada,* 1964) es un ensayo implacable sobre la situación de la mujer en el matrimonio; un filme donde la alienación femenina es vista con un ojo antropológico, pero sin otra explicación que no sea el objeto y el símbolo visual.

Este período fecundo para Godard continúa con *Masculin-Féminin (Masculino y Femenino,* 1965), otro arbitrario y lúcido ensayo sociológico, esta vez sobre la adolescencia. Una historia de amor y repulsiones, de pensamientos lanzados a la cámara (Godard improvisa mucho con sus actores, les «sopla» en pleno rodaje el tema y los diálogos posibles) y vívidas experiencias de un tiempo revulsivo. Filme en continuo combate dialéctico, que Godard resumió admirablemente al decir que trataba de los «hijos de Marx y la Coca-Cola».

En 1966 aparece *Pierrot le Fou (Pierrot el loco),* filme bellísimo, lleno de pasión y furor, que alguien denominó con justeza «la última

historia romántica». En efecto, sus protagonistas son una clásica pareja romántica—en su *amour fou*—, pero inmersos en un mundo que no lo es: al tiempo absurdo y despiadado. Unas palabras del mismo Godard, que aparecen sobre las primeras imágenes de *Pierrot le Fou,* resumen el filme mejor que cualquier ensayo: «A la edad de cincuenta años, Velázquez ya no pintaba objetos concretos; pintaba lo que está entre los objetos concretos.»

El mismo año hace *Deux ou trois choses que je sais d'elle* y *Made in USA*, dos filmes rodados simultáneamente. Un ensayo poético-antropológico sobre la vida de una mujer media en París y un «policial» metafísico-político son el resultado de esta doble aventura. Herméticos, cada vez más impregnados de política y angustia ante la realidad impenetrable de las cosas, son también hitos en este camino en que Godard se piensa en cine con una rara consecuencia—dentro de este *métier*—entre la idea y su expresión.

Al año siguiente, 1967, Godard crea *La Chinoise,* otro fulgurante ensayo, esta vez concretamente político, sobre las revoluciones y los extremismos. Otra vez Godard reflexiona en voz alta sobre los límites y las posibilidades de la revolución: Mao es el fondo, pero con una rara intuición (que nunca le perdonan los dogmáticos) también avizora las contradicciones y las ambigüedades de la violencia. *La Chinoise,* asimismo, resulta ahora dotada de una inquietante capacidad premonitoria. Un año después estallaba en París el Mayo del 68...

Poco a poco, aún sin salir de la «industria», Godard se ha enfrentado a situaciones límite con medios también extremos de expresión. Porque también en 1967 aparece *Week-End,* que es sobre todo una visión de pesadilla (pero no muy lejana) sobre la violencia cotidiana y la alienación de la moderna sociedad de consumo. Es un fragmentado viaje por carreteras sembradas de accidentes (no parece casual una semejanza con *La autopista del Sur,* de Cortázar) y episodios significativamente absurdos o de absoluta impiedad. Godard recuerda ahora que en los genéricos se llamaba «Un filme en mil pedazos» o «Un filme perdido», «Un filme encontrado en la chatarra..., perdido en el espacio y encontrado en la chatarra». En realidad, el genérico decía «Un film trouvé à la ferraille», un filme hallado en la chtarra, y «Un film perdu dans le cosmos», un filme perdido en el cosmos. Así era.

La década siguiente (1967-1977) es muy conflictiva para Godard. Con alternativas y regresos, se plantea la necesidad de hacer un cine exclusivamente revolucionario, dedicado a la agitación, sin ninguna «contaminación» con la industria comercial burguesa. Pero antes acepta la propuesta de un productor inglés para hacer un filme con los Rolling Stones, *One plus One (Sympathy for the Devil,* 1968), que fue un in-

tento documental que Godard no pudo manejar («yo no era más que el director») y que el productor manipuló luego en dos versiones de distinta duración (ciento diez y noventa y nueve minutos) y diferente título. Cuando el film se exhibió por primera vez, en el Festival de Londres, Godard se peleó a puñetazos con Ian Quarrier, el productor, tratando de detener la proyección.

«Recuerdo—dice Godard—que todos los filmes que intentaba hacer en esa época... de los que ése fue el único que llegué a acabar. Empecé un filme americano que se llamaba *One American Movie*—nunca lo terminé—que estaba también dividido en dos, en el que entrevistaba a personas reales.» Lo que intentaba decir Godard es que entonces le interesaba dividir en dos y oponer trozos de filme, descomponer y recomponer una misma realidad en dos formas diferentes. «Uno más uno—añadía—para tratar de sumar dos. Y luego me di cuenta de que hay algo que es el más o el menos entre los dos. No hay nunca solamente dos; hay tres o más...»

Todavía en 1968, Godard filma para la televisión *Le Gai Savoir,* que permanece inédito. El texto, publicado por *Cahiers du Cinéma,* muestra los conflictos y las búsquedas del Godard de entonces: enorme cuestionamiento del lenguaje hablado y visual, fragmentación extrema, compromiso revolucionario y reflexiones—algo caóticas—sobre la praxis de la destrucción del sistema... Probablemente este aspecto hizo que la televisión francesa decidiera no proyectarla nunca. A partir de entonces, Godard funda su productora Dziga Vertov y realiza un «*western* político» en Italia *(Vento dell'Este,* 1969), un episodio del filme *Vangelo 70, Lotta in Italia, Pravda* (en Checoslovaquia y Francia) y *Jusqu'à la victoire* (1970), sobre la resistencia palestina.

En 1972 hay un breve regreso a la producción «industrial» con *Tout va bien,* que codirige su colaborador de esos años, J. P. Gorin, y que también se propone—con forma algo fallida—una reflexión de lucha revolucionaria. En ella, una periodista americana y un cineasta (respectivamente, Jane Fonda e Yves Montand) son los protagonistas-testigos de una ocupación de fábrica con toma de rehenes por los huelguistas.

Luego, largos filmes—documentos verbales, entrevistas—hechos en video, filmes de lucha política que fueron cuestionados por sus propios destinatarios, pero que intentan ser didácticos, aunque en ellas surge el espíritu paradójico y las asociaciones texto-imagen genuinamente godarianas. Son *Numéro Deux, Ici Et Ailleurs, Comment ça va...* «Son filmes de investigación, películas para proyectar en cursos sobre video, para poner ejemplos, pero no como etapas. (...) Son filmes que se autoanalizan...»

Es cierto que después de 1968 Godard intenta desligarse del mecanismo de la producción comercial (una de las secuencias interesantes de *Tout va bien* es, en el genérico, una especie de demostración, con cifras y cheques, del coste de un filme) y entregarse a una misión puramente revolucionaria a través del cine. También es cierto que este extremismo (o esta pureza) lo conducen a un progresivo aislamiento frente a sus antiguos compañeros de la NV, más conformistas o más prudentes, y el cine que representan. El silencio se acrecentó con la hostilidad de los medios de comunicación masiva, que naturalmente describieron sus filmes didáctico-revolucionarios como el hundimiento artístico de Godard y su inmersión definitiva en un «infantilismo revolucionario» impregnado de marxismo, leninismo y maoísmo.

Hay una curiosa parte de verdad en estas opiniones malévolas del *establishment* periodístico. Godard había entrado en una crisis de expresión donde descubría que la comunicación de sus ideas revolucionarias —si deseaba mantenerlas en su propia manera de expresarlas—chocaba con la táctica de los grupos revolucionarios activos, que hallaban su cine hermético, elitista e incomprensible para las masas... El viejo problema del paternalismo cultural florecía también allí, como en la Rusia estalinista. Y, sin embargo, es cierto que esos filmes de ideas eran herméticos y quizá confusos.

Por eso, el regreso de Godard a la producción «normal» de largometrajes resulta—felizmente—algo muy distinto a una claudicación. *Sauve qui peut (La vie),* realizada en 1980, es un filme admirable, donde Godard se expresa con la pasión y la rebeldía de siempre, pero aplicada lúcidamente a demostrar sus ideas sobre la sociedad y los seres humanos individuales. Ocho años después de *Tout va bien,* Godard ha reaparecido en el cine «de ficción», dentro «del sistema», con una nueva experiencia, con una visión renovada de su poder comunicativo. *Sauve qui peut,* que posee una visión «documental» extrema junto a un subjetivismo total, conjuga los polos de la preocupación del autor: el personalismo omnipresente—en el fondo, Godard siempre habla de sí mismo, de su experiencia—y la voluntad de implicarse en la realidad, tal como se le presenta.

La soledad, la muerte, la prostitución, la libertad y sus alienaciones sociales o psicológicas, la anarquía individual, la violencia, el cuestionamiento mismo del cine y su comunicación, sus signos, están en la base de cada uno de sus filmes, sucesivamente. En *Sauve qui peut* se presentan *todas* estas líneas temáticas en una construcción tan lúcida como intensa.

La composición del filme mismo impresiona por su deliberada inclusión de cuatro movimientos—como en una sinfonía—que en cada etapa va a ilustrar sus pensamientos. Los cuatro movimientos (explícitamente señalados con títulos) son:

1. Lo imaginario.
2. El miedo.
3. El comercio.
4. La música.

Hay tres personajes centrales que participan, en mayor o menor grado, pero siempre relacionados entre sí, en cada uno de estos cuatro movimientos. Esta ficción, curiosamente, sirve a Godard para describir la sociedad, el mundo actual—con sus miedos, sus violencias, sus dudas, sus poderes implacables—con una elocuencia insólita, «hiperreal». Una pareja desunida, una prostituta, son los tres personajes principales. Los primeros oscilan entre la duda y la comprensión, entre proyectos y dudas; ella, directora de televisión; él, escritor en perpetuo cuestionamiento. Y la pequeña prostituta que no busca absolutos, que vive el mundo y la realidad tal como la encuentra.

Este personaje de Ysabelle Rivière (Ysabelle Huppert) lleva a un grado admirable, por su consistencia, la encarnación de todos los problemas que Godard cuestiona a la sociedad. Ampliando mucho más la profundidad de *Vivir su vida,* Godard describe a su personaje, aplicado con indiferencia y tranquila seguridad a su «trabajo». El tercer movimiento, «El comercio», ilustra perfectamente la intención de Godard: la prostitución sirve para ejemplificar todo el mecanismo de la oferta y la demanda, de la apropiación de mercados, de la amenaza de los monopolios a cualquier intento de independencia... Así, la prostitución opera en el filme como una lúcida y exacta descripción de la sociedad basada en el capital y el lucro. La prostituta, objeto y sujeto del comercio, sin amor ni afición, sometida a las reglas del poder económico, es a su vez la exacta definición de la función del trabajo dentro de la producción.

El sexo, que aparece constantemente, en diversos ángulos, durante todo el transcurso del filme, está visto como una observación clínica, como objeto del poder, la humillación, la venta. Por eso no es un filme erótico; el sexo está siempre representado como mecanismo posesivo, sin amor ni placer.

También se introduce en este filme-problema la cita entre el texto y la realidad, esta vez por medio de la voz *off* de Marguerite Duras, que reflexiona entre las imágenes que se interponen. En cierto momento dice: «Ecrire c'est dispatraître derrière quelque chose.» Es otra defini-

ción que incluye al filme mismo, donde el autor desaparece detrás de sus personajes, que, sin embargo, son también parte de él mismo.

Formalmente, *Sauve qui peut (La vie)* amplía y sintetiza su peculiar estilo de *collage,* descomposición de la imagen, análisis reflexivo a través de textos escritos, detenciones de la imagen que permiten otro análisis de su significación. El cine cuestionado desde dentro del cine, pero también como prueba de su poder de comunicación. Cuando Godard «congela» la acción, la música, o el texto, está dando paso al espectador para que discierna entre el relato-ficción y sus elementos basados en realidades concretas. Filme ensayo, filme *summa* de todas las experiencias anteriores (menos totalizadoras), *Sauve qui peut (La vie)* demuestra otra vez la enorme imaginación cinematográfica de Godard, su honestidad total, la entrega angustiosa a la imagen que sueña y observa.

Hace poco conversamos con él, cuando llegó para presentar la edición española de su libro *Introducción a una verdadera historia del cine.* Este libro, que reproduce sus charlas en Montreal durante un curso que relacionaba sus filmes con otros que él mismo elegía, es otra prueba del genio problematizador; sucesivos «viajes» (como llama a cada conferencia-proyección) a través del cine y su lenguaje, teoría extrema (como todas sus ideas) de la posibilidad de hacer una historia del cine distinta, que se base en la visión concertada de las películas, en su confrontación.

Allí pudimos comprobar que hablando de cine, como haciendo cine, Godard es uno de los raros autores que mantienen, hoy, una actitud de continuo cuestionamiento, de auténtica reflexión sobre el sentido del cine. Del cine como expresión, como conocimiento, como acción. En este sentido, ningún otro cineasta contemporáneo ha llegado tan lejos sin abandonar la lucha. Y ésta continúa.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.° dcha. MADRID-13).*

FILMOGRAFIA DE JEAN-LUC GODARD

1954: *Opération Béton* (CM).
1955: *Une femme coquette* (CM).
1957: *Tous les garçons s'apellent Patrick/Charlotte et Véronique* (CM). (Correalización con F. Truffaut.)
1958: *Charlotte et son Jules* (CM).
Une histoire d'eau (CM). (Correalización con F. Truffaut.)
1959: *A bout de souffle (Al final de la escapada).*
1960: *Le petit soldat (El soldadito).*
1961: *Une femme est une femme:*
La paresse (episodio de *Les sept pechés capitaux).*
1962: *Vivre sa vie.*
Il nuovo mondo (episodio de *Rogopag).*

1963: *Les carabiniers (Los carabineros).*
Le grand escroc (episodio de *Les plus belles escroqueries du monde—Las más bellas estafas—*, suprimido en la versión definitiva).
1964: *Bande à part (Banda aparte).*
Montparnasse-Levallois (episodio de *Paris vu par...).*
1965: *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (Lemmy contra Alphaville).*
Pierrot le Fou (Pierrot el loco).
1966: *Masculin Féminin.*
Anticipation (episodio de *Le plus vieux métier du monde).*
Made in U.S.A. (Made in U.S.A.).
Deux ou trois choses que je sais d'elle.
1967: *La Chinoise.*
Camera Eye (secuencia de Loin du Vietnam).
Amore (episodio de *Amore e rabbia).*
Week-End (Week-End).
1968: *Le Gai Savoir* (film para TV, inédito).
One plus One.
Cine-tracts (cortometrajes colectivos).
One American Movie (inconclusa).
1969: *British Sounds* (colectivo Dziga Vertov).
Pravda (colectivo Dziga Vertov).
Vento dell'Este (colectivo Dziga Vertov).
Lotta in Italia (colectivo Dziga Vertov).
Communications (inconclusa).
1970: *Victoire* (colectivo Dziga Vertov).
1971: *Vladimir et Rosa/Jusqu'à la victoire* (colectivo Dziga Vertov).
1972: *Tout va bien* (codirector: Jean-Pierre Gorin).
Letter to Jena (M. metraje, codir. con J. P. Gorin).
Les grandes manoeuvres (codir. con J. P. Gorin, inconclusa).
1973: *Moi, je.*
1975: *Numéro Deux* (codirig. con Anne-Marie Miéville).
1976: *Ici et Ailleurs* (coodirig. con Anne-Marie Miéville).
Comment ça va (codirig. con A. M. Miéville).
Six fois deux (serie de video para TV, codirig. con A. M. Miéville).
1978: *France-Tour-Detour-Deux-Enfants* (serie en video para TV, codirigida con A. M. Miéville).
1979-80: *Sauve qui peut (la vie).*

"LA TARDE": ULTIMOS VERSOS DE JUAN REJANO (1903-1976)

1. Ya en el prefacio al hermoso libro de Juan Rejano *Noche adentro,* publicado, como la casi totalidad de su obra, en el México que acogió al poeta cordobés y animó su impulso creador, escribía Ermilo Abreu estas palabras iluminadoras:

> Se burla (Rejano) de quienes hacen del arte un juego de malabarismo, y es lúcido para aquellos otros en quienes el arte baja por las arterias y traspasa los dedos y se hace aliento (...). Juan Rejano tiene una

> actitud negativa y enérgica contra la poesía (...) que es agua de noria muerta o agua de estanque sin vertedero [1].

Acertado es el juicio de Abreu, y explicable en un orden vital cuando lo referimos a la propia andadura del poeta, una andadura ajena, diríase que por definición, a la superficialidad y el pasatiempo.

Antes de dejar para siempre el país que lo vio nacer, cursó Rejano estudios en Madrid y publicó sus primeras creaciones literarias en la villa de Puente Genil, su pueblo.

La guerra civil española lo sorprendió en Málaga, donde por más de seis meses combatió del lado republicano, hasta la caída de la ciudad. En Valencia ejerció más tarde la profesión periodística, vinculado a *La Gaceta Literaria* y a *Nueva España*.

En 1939, y tras el fracaso militar de la República, comienza su exilio, primero del lado de allá de la frontera francesa y en las condiciones infrahumanas que hubieron de padecer tantísimos refugiados de la victoria franquista. Después, a bordo del *Sinaia,* con otros mil ochocientos exiliados—es Rejano quien nos da esa cifra abrumadora—, arriba a Veracruz y se establece en la Ciudad de México como tantos otros artistas y escritores españoles del momento.

Con palabras emocionadas, el mexicano Andrés Henestrosa recuerda la llegada de aquellos hombres a la tierra que habría de procurarles una nueva y, para algunos, definitiva patria de adopción:

> Conocí a Juan Rejano a la mañana siguiente de haber llegado a México: sollozante, enhiesto y altivo árbol de la España Rota. De sus letras nada sabía y apenas si había oído nombrarlo alguna vez. Al darnos la mano nos dimos el corazón, es decir, que al instante quedamos amigos de toda la vida. Estaba Juan Rejano en la plenitud de sus años, en la mitad de los que le tocó vivir. Encontró habitación en una colonia entonces reciente: la de la Tabacalera, que nosotros bautizamos con el nombre de Nueva España, y otros, con el de Nueva Iberia: ambas apropiadas por el número de españoles recién llegados que la habitaron. En la calle de Mariscal vivieron Emilio Prados, Florentino M. Torner, Lorenzo Varela, el propio Juan Rejano, escritores y poetas todos. A la vueltecita, en Terán, entonces Elíseo, tuvo su imprenta Esteban González, en la que nos reuníamos a tomar una taza de café, después de las comidas y las siestas. Más allacito, en la propia calle de Mariscal, vivía el pintor Antonio Rodríguez Luna; a la vuelta, en Edison, León Felipe y Pedro Garfias, y a un paso, los hermanos Mayo, fotógrafos. En Ejido, ahora prolongación de la Avenida Juárez, Antoniorrobles; a un ladito del monumento a la Revolución, José Herrera Petere, ¡ay!, muchos de ellos ya muertos [2].

---

[1] Ermilo Abreu, «Retrato de Juan Rejano», en *Noche adentro,* México, 1949, p. 10.

[2] «Homenaje a Juan Rejano», en *Cuadernos Americanos,* año XXXV, núm. 5, p. 78.

Es en México donde Juan Rejano se hizo como poeta, combinando su vocación de escritor con el ejercicio del periodismo y con su arraigado compromiso político y la lucha por España. Fundador y director del Suplemento de Cultura de *El Nacional,* colaborador asiduo de las revistas *Romance* y *Litoral,* trabajador infatigable, gozó Juan Rejano del respeto, la amistad y la admiración de quienes lo conocieron. Paradójica, pero no por ello menos comprensiblemente, el poeta gitano—como dieron en llamarlo sus amigos—vivió sus últimos años en soledad. Y murió en México, en el verano de 1976, cuando estaba a punto de regresar a su tierra.

Compañero, siquiera cronológicamente, de los hombres que integran la llamada Generación de 1927, no podría afirmarse que Rejano se entrega exclusivamente al afán de refinado esteticismo que se ha dado en considerar vínculo común de ese grupo poético. Si es cierto que dentro de la propia generación pueden separarse dos subgrupos más o menos distintamente diferenciados—el de los poetas intelectuales, y el otro, más reducido en número, pero de vigor y de vitalidad más expansiva—, Rejano encontraría mejor acomodo en esta segunda categoría.

Siguiendo un procedimiento histórico, podría decirse que Juan Rejano participa con mayor intensidad en lo que José María Castellet caracteriza de «viento nuevo» en la vida intelectual española que, a partir de 1931, va minando y erosionando las ideas poéticas de los autores de la Generación de 1927. Refiriéndose a este período, dice Castellet que «a despecho de las teorías sobre la deshumanización del arte, de Ortega y Gasset, en plena vigencia, aparecen los primeros síntomas de una evolución hacia una concepción de la literatura y el arte en la que el contenido aparece valorizado de nuevo, día a día, sin que se menosprecien los avances formales conseguidos en los últimos sesenta años de poesía europea» [3].

Es en ese contexto poético, preludio de lo que muchos años más tarde habrá de ser su orientación última, donde más propiamente cabría situar a Rejano.

Diez años después de la guerra civil, cuando el poeta ha alcanzado plena madurez de expresión, su obra combina a partes iguales una decidida (aunque siempre controlada) voluntad de perfección formal con otra de más hondas intenciones. Así, en *Cadencia desolada:*

> *La noche y el silencio me devoran*
> *lentamente,*
> *insaciables tentáculos de sombra.*
> ... ...

[3] José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española,* Ed. Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 57.

Débil aroma, cadencia desolada,
la noche y el silencio me aprisionan
en su esparcida cabellera, donde
viven astros que lloran su infortunio
y otras vidas que el ansia estrangularon [4].

Y en *La orilla interior:*

Algunos te preguntan
adónde vas. Responde
sin temor: a mi centro.
Lo eterno está en tu casa.
¿Hay algo más eterno
que el hombre confinado
en su misterio vivo,
pereciendo y brotando
como linfa infinita? [5]

No faltan en esa poesía de plenitud ecos de Juan Ramón y de Lorca, que se manifiestan, por ejemplo, en el intimismo melancólico de *Entre dos reinos* y en la vena popular, instintiva, andaluza, de *El oscuro límite,* donde poemas como «Canción cuarta» nos dejan indiscutibles resonancias lorqueanas [6].

2. *La tarde,* libro último de Rejano, es una reflexión profunda sobre la madurez y la soledad. Publicado póstumamente en 1977, vemos en los poemas que lo componen—o, con más rigor, en ese largo y único poema fragmentado—un meditado acercamiento a la existencia humana.

De estos versos de Rejano ha desaparecido virtualmente toda aventura esteticista, y se ofrecen con una mezcla de candor y de contenida melancolía escéptica. Recordemos, a este propósito, los juicios de Machado frente a ciertos abusos del lenguaje poético, entre ellos, la desaforada afición a la metáfora, cuando, en realidad, «las metáforas no son

---

[4] Poema incluido en *Noche adentro,* ed. cit., p. 38.
[5] Poema incluido en *Noche adentro,* ed. cit., p. 103.
[6]

Entre los laureles
y los jazmineros
qué pena, qué pena
siento.

Llevadme hasta las arenas
del desierto.
Lunas malas
se desangren en mi cuerpo.

Entró la muerte en mi casa
y me dejó sólo un eco.
Qué pena, qué pena
siento.

Poema incluido en *Noche adentro,* ed. cit., p. 75.

nada por sí mismas...», contra lo que hubiesen podido pensar Góngora o Mallarmé. En la lírica y en la preceptiva de este último «se advierte la creencia supersticiosa en la virtud mágica del enigma». Y prosigue Machado diciendo que las imágenes y las metáforas son «de buena ley cuando se emplean para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos que requiere la expresión de lo intuitivo, nunca para revestir lo genérico y convencional» [7].

No del todo inesperadamente, la concepción machadiana de una poesía temporal y realista, entendidos estos dos términos en su más noble dimensión, gobierna en cierto modo la obra desde su primera hasta su última página. Y más que una poesía de plenitud, el tono exacto y comedido del libro hace de *La tarde* un espléndido ejemplo de poesía *final.*

Desde la sencilla—casi borrada ya por el uso—metáfora del título mismo («la tarde» no es otra cosa que el ocaso de la vida), tenemos claro indicio de que el poeta ha dejado atrás toda traza de retórica, entregándose al puro fluir del verso sereno.

¿Cómo dar noticia, siquiera esquemática, de esos treinta y nueve poemas encadenados?

En el que abre la serie, y al hilo de un verso de Juan Ramón, se nos presenta el tema único y dominante al que también se someten los otros. *La tarde cual un vaso de nobles transparencias*—son palabras del poeta de Moguer—deviene en Rejano:

La tarde como un cuerpo desnudo que reposa
agotado de amor sobre una tierra
de donde huyó el amor, se abre a mis ojos
y en un espejo redondo me contemplo [8].

Y situados ya en el ámbito de su intimidad contemplada, el poeta nos conduce por esa geografía interior de aciertos y desengaños.

Primero, la honda sensación de pérdida que Rejano nos transmite con calma resignada y verso de rara austeridad:

Mientras la tarde en plenitud respira,
siento que muy despacio, casi tímidamente,
algo que tuvo casa en mi cuerpo y mi espíritu
se desprende y se aleja para siempre [9].

Más adelante, es la doble vivencia del perdón universal y de la paz interior, verdades ambas que el poeta cordobés deja brotar en dos es-

---

[7] «Sobre las imágenes de la lírica», incluido en *Los complementarios,* Editorial Losada, Buenos Aires, 1957. Cit. por CASTELLET, ob. cit., p. 59.

[8] JUAN REJANO, *La tarde,* Ed. Arte y Libros, México, 1976, p. 9. Todas las demás citas de *La tarde* están tomadas de esta misma edición.

[9] P. 29.

trofas admirables. Admirables, sobre todo, por su renuncia a buscar apoyo en resortes de fácil efecto.

Oigámosle cuando nos dice:

Nada vengo a pedir: perdón, acaso.
Perdón a los que amé sin tregua y sólo pude
dejarles una llama para escalar el muro.
No sé cómo decirlo, pero el hombre
de las fértiles manos me comprende,
el hombre y sus silencios inflamados [10].

O esto otro:

Nos va inundando el pecho un lento río
de ternura y de paz cuando a la tarde
llegamos. Más humana la mirada es entonces
y aún más, aún más humanos, al tenderse, los brazos [11].

Inevitablemente, a la conciencia de liberación verdadera y de deseo reconciliador se une también la anticipación del fin ya próximo, que el poeta contempla sin horror y que, como la noche, asoma inexorable en su horizonte:

Se oirá el rumor del viento entre los álamos
y el suspirar del río allá en lo hondo
como guitarra herida. De la tierra
subirá la fragancia que en la hora renace,
y yo, rendida la jornada, solo,
libre ya de deseos, con los ojos abiertos
a lo que fue delicia de mi origen
y mis años primeros, iré entrando
dulcemente en la noche, hasta fundirme
con lo que siempre amé...
Sueño sin pausa
que en la pasión ardió, herido anduvo
la tierra entera y vuelve
sin pesar al misterio [12].

Señala con acierto Emilio Miró [13] que en toda la poesía de Juan Rejano abunda una palabra, un adverbio de lugar, *lejos,* que el poeta reitera con frecuencia casi obsesiva. Y nos recuerda Miró la antología *El tema de España en la poesía española contemporánea,* obra de José Luis Cano, donde el tema del destierro está ampliamente representado con

[10] P. 31.
[11] P. 85.
[12] P. 79.
[13] Véase EMILIO MIRÓ, «Dos poetas del destierro: Concha Méndez y Juan Rejano», en *Insula,* número 378, p. 6.

selecciones de Alberti, Cernuda, Guillén, Domenchina, Max Aub y Juan Rejano, entre otros. La lejanía es la clave del destierro, y Rejano, en su vida y en su arte, la sintió como compañera dolorosa e inseparable. A ella alude en estos versos inconfundibles de *La tarde:*

Oh, patria cada noche cegada entre diademas,
patria donde los puentes deslumbrantes
alguna vez uniera la perfecta armonía.
Oh, plural territorio
que yaces sumergido bajo el cieno
de la sangre erigida en voz soberbia:
tómame entre tus brazos, por entero soy tuyo,
mas deja que esta tarde en que la tierra
gozne a gozne enmudece, se levante lejano
mi gemido, tan sólo mi gemido,
porque sobre mis sienes se ha derrumbado el mundo
y estoy lleno de muerte[14].

Rejano, quien en palabras de su buen amigo Adolfo Sánchez Vázquez fue y murió siendo comunista, dejó en ocasiones que su ideal político trasluciera en su labor poética. Como Alberti, como Hernández, como el recientemente fallecido Blas de Otero. Hay, pues, un Rejano comprometido cuya poesía es arma de combate y, por tanto, no libre de sesgos dogmáticos.

Sin embargo, si hubiera que señalar con una palabra cuál es la postura esencial de este Rejano último, quizá un cierto relativismo amasado en la experiencia y en el comercio con el género humano sería el término más adecuado. Los poemas de *La tarde* son, por encima de todo, poemas íntimamente *verdaderos.* Y más que obedecer a tal o cual ideario político o social, cargan la mano sobre ese otro aspecto de la condición del hombre que ni al pensador ni al artista de ley podría jamás pasar inadvertido.

En vista de ello, no fuera acaso inoportuno cerrar esta nota transcribiendo por entero el poema XXXIV, uno de los más logrados de la serie, donde Rejano se dice habitante en «la región de lo incierto», ganando así, por propio derecho, una máxima aproximación a la senda nunca alcanzada de la verdad:

Si algún día estuviera seguro de mí mismo,
quizá ya no estaría conmigo. ¿Solamente
la incertidumbre es patria para el hombre?
Pregunto: ¿O desvarío? Firmeza no da el tiempo:
da malicia. ¿A quién sirve? Vacilamos
ante cada jornada que amanece,

[14] P. 15.

ante cada palabra o gesto que al enigma
nos lleva.
Estar seguro
¿será tal vez lo mismo que estar muerto?
¿No está muerto el patán relleno de oro,
el bárbaro arrogante, el que enloquece
podrido de poder, y muerto, muerto
el que de muertos llena la tierra, el genocida?
Muertos todos, sí, muertos, sí, seguros...
(Perdón: los que habitamos la región de lo incierto
extrañas cosas vemos cuando llega la tarde.) [15]

CARLOS MELLIZO (63 Corthell Rd. LARAMIE, WY 82070)

TRES NOTAS SOBRE ARTE

LA POESIA GRAFICA DE MANUEL MENAN

Manuel Menán nace en Madrid en 1946, estudia en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid entre 1964 y 1969, en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid desde 1967 a 1969, en la Academia de Bellas Artes de Amsterdam entre 1971 y 1974, graduándose como profesor de grabado en 1976. De 1977 a 1978 enseña como profesor universitario en diversas Universidades de los Estados Unidos y a partir de este año reside alternativamente en Villafamés (Castellón) y Amsterdam. Desde 1971 ha expuesto individualmente en Madrid, Ginebra, Amsterdam, Londres, Bolonia, Nueva Orleáns, Nueva York y últimamente en Castellón; en total ha realizado cerca de una veintena de exposiciones individuales y siete colectivas.

El poeta gráfico

El crítico Calvin Harla escribe sobre Menán el siguiente y significativo texto: «Manuel Menán es uno de los más dotados y prolíficos de los artistas gráficos de la Europa actual. El mismo no duda en auto-

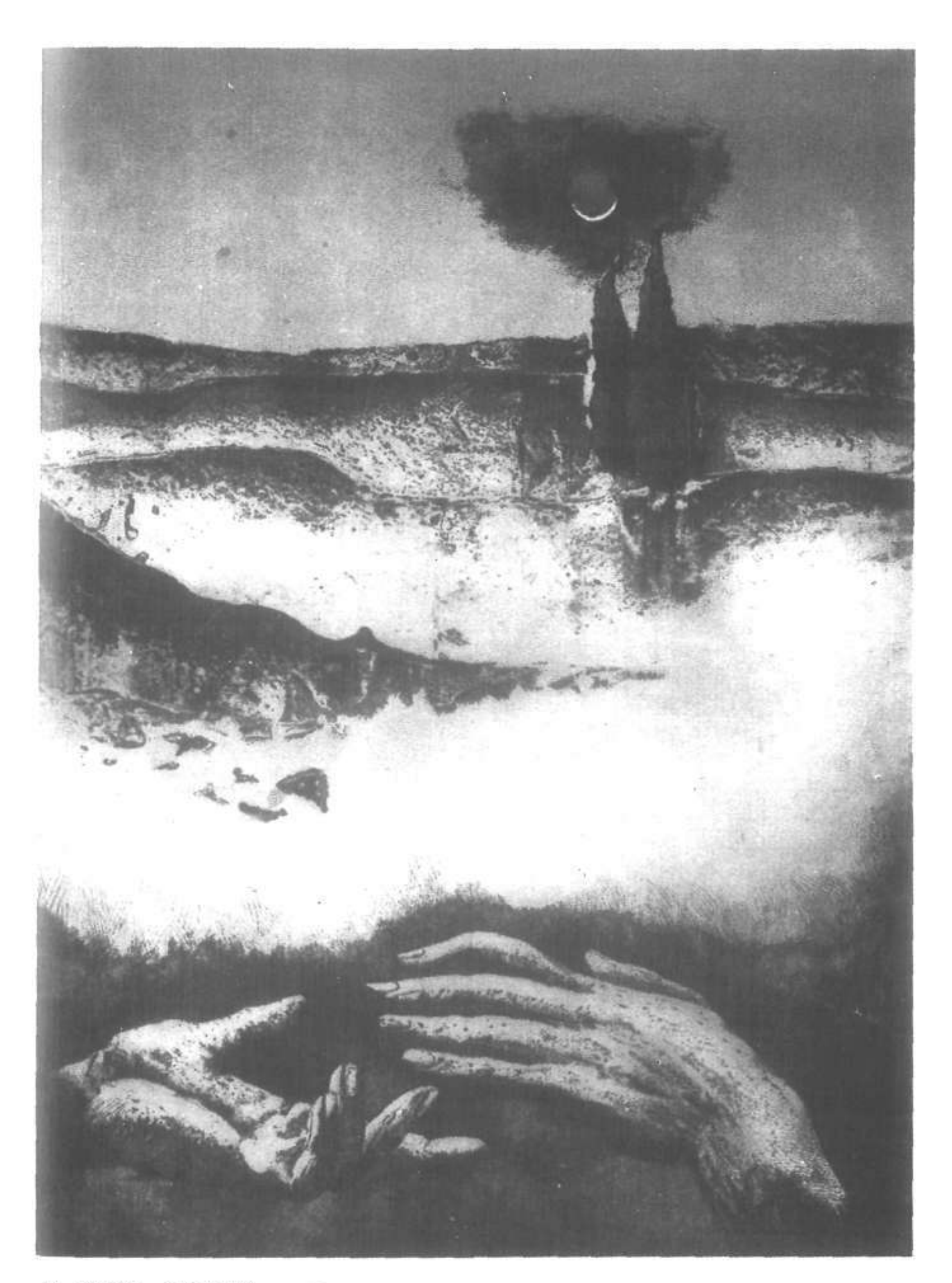
[15] P. 75.

describirse como 'poeta gráfico'. En el terreno técnico, pocas veces van de la mano una inventiva tan rica y una técnica tan depurada; años de trabajo en las diferentes academias y talleres gráficos europeos (Madrid, Venecia, Amsterdam) han fructificado en esta perfección casi irritante de sus obras, que dan al grabado contemporáneo una nueva dimensión. En el transcurso de sus estancias en diferentes universidades de los Estados Unidos hemos podido asistir, en sus conferencias y demostraciones prácticas, a ese proceso medio alquimístico, casi esoterista, del que resultan sus más bellos trabajos. Su trasfondo humano, vivencial, se aprecia a través de sus formas y colores, esos ocres y rojos de las tierras españolas. El misticismo tenebrista de un Ribera, Zurbarán o Valdés Leal, con la sobriedad de un Sánchez Cotán, rezuman a través de sus series de grabados sobre *La vida secreta de los objetos* o en la serie *Eros y Thanatos (Amor y muerte)*. Todo ello filtrado por su visión de cronista poético del siglo XX, donde toma lo mejor del surrealismo para unirlo a su tradición hispánica, dando nuevas posibilidades al grabado tradicional, que con las técnicas fotomecánicas de la serigrafía y el rotopress había quedado, por su complicada técnica, un poco en olvido. Es tal vez en estas series y en la llamada *Los cuatro elementos* donde podemos apreciar lo más profundo de su sensibilidad creadora.»

La afirmación del crítico norteamericano es de una increíble perspicacia. Lo que esencialmente caracteriza a Menán es la utilización de un espacio plástico limitado al que se da la posibilidad de asumir unas dimensiones ilimitadas a través de las posibilidades que encierra una palabra poética transformada en imágenes. Sobre el propósito puramente icónico, Menán desvela siempre una intención poética, despliega un poderoso acento lírico y rinde de una u otra manera sosegados homenajes a los pintores realistas holandeses y a los barrocos españoles, a las magias del objeto y de la reflexión sobre los contenidos.

De amores y de muertes

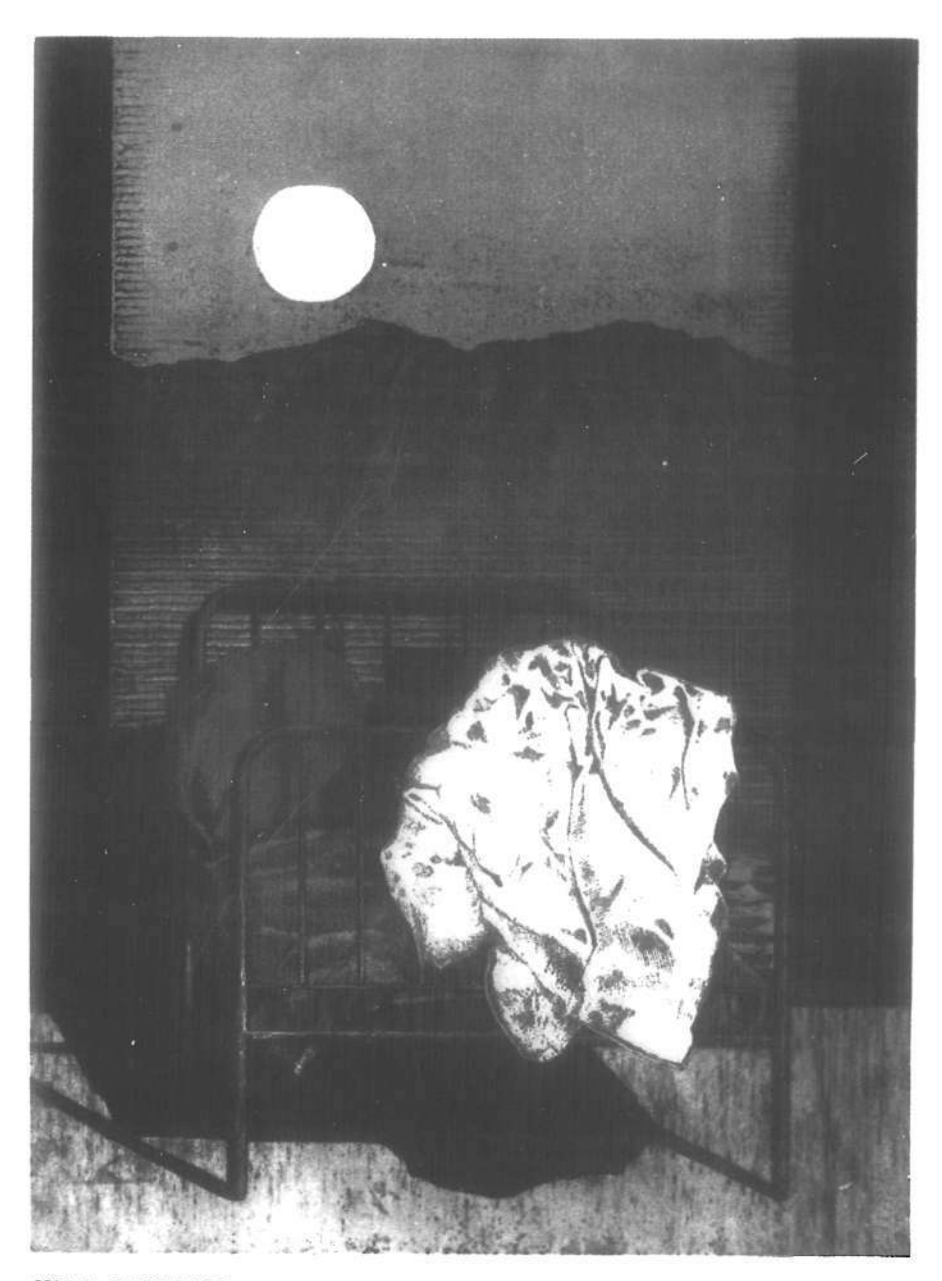
De manera inevitable, la obra de Menán incide en diversas temáticas y coordenadas sobre las que el artista trabaja, sintiéndose integrado en una continuidad que hace parte de la más importante historia de la pintura. La naturaleza muerta, sugerida como alegoría o indicio de una serie de sensaciones e intenciones, llega en algunos casos a constituirse en auténtico objeto de meditación. La idea clásica de transcribir la mano que pinta como homenaje a la creación donde quiera que se encuentre está también entre las preocupaciones del artista e incluso la inserción de letreros y cartelas a la manera que lo realizaban los pintores del si-



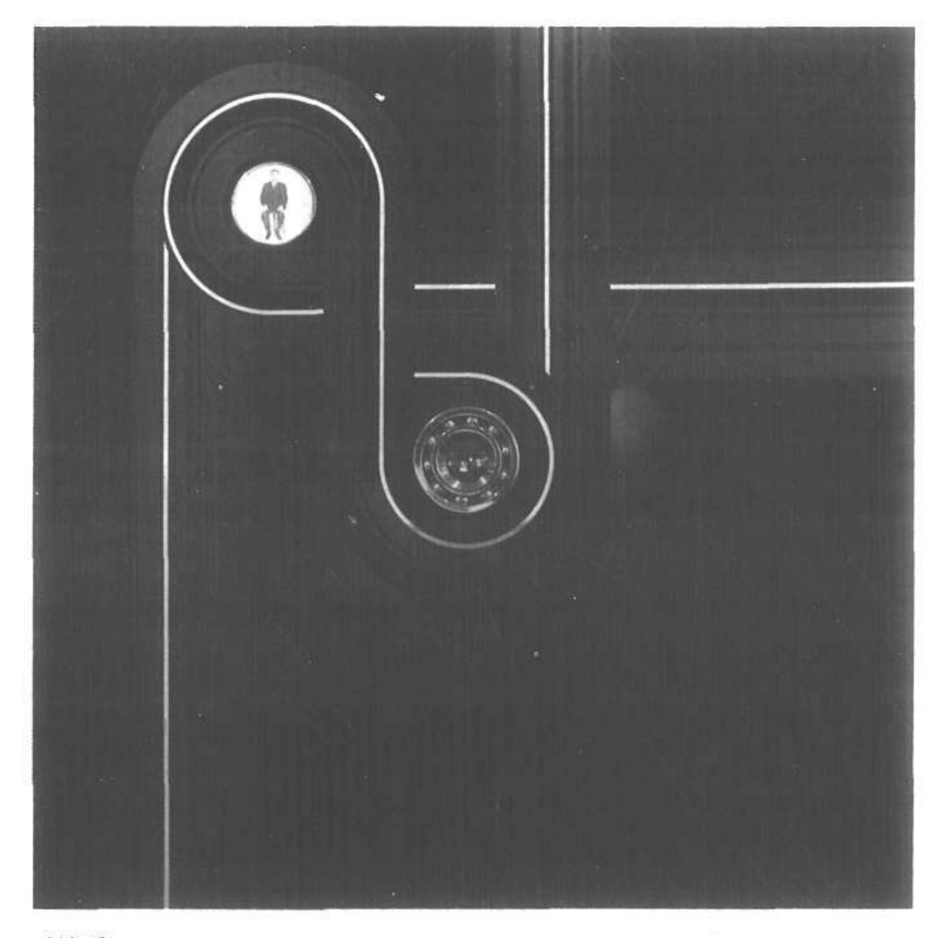
MANUEL MENAN



BARTOLOME SERRANO



JUAN RIPOLLES



ANZO

glo XVII es otro de los elementos con los que se expresa este poeta del grabado y de la plástica.

Pero es muy posible que la dimensión en la que Menán alcanza una talla más universal, un lenguaje más estricto y una categoría más destacable se produce cuando el artista explora los territorios misteriosos del amor y de la muerte; dedica incluso una de sus series a analizar las relaciones entre Eros y Thanatos, entre la aniquilación y la manifestación del amor como instinto de supervivencia. En este discurso, Menán, más que un poeta gráfico, se convierte en un filósofo de la imagen y de la línea, en un pensador sosegado y profundo que se asoma a la eternidad buscando encontrar en ella claves, ideas e intuiciones que alivian todo el peso del presente.

PABLO BARTOLOME SERRANO, UN VIAJE A LAS FRONTERAS DE LO INDEFINIBLE

Nacido en Montevideo, Pablo Bartolomé Serrano comienza muy joven a aprender dibujo con su padre, ganando, cuando es prácticamente un niño, el primer premio de dibujo en la ACI. Poco después queda finalista en un concurso de acuarelas titulado «Alas para la amistad», organizado por la compañía Air France, y entre 1959 y 1973, tras haber estudiado en la Facultad de Derecho, realiza viajes de estudios por Francia, Bélgica, Italia e Inglaterra, relacionándose, entre otros artistas, con Lucio Fontana y Wilfredo Lam. En 1973 trabaja en la sección Escultura del Museo Español de Arte Contemporáneo. En 1974 y 1975 expone en la Galería Ynguanzo, de Madrid, y al año siguiente concurre con dos obras a la Feria Internacional de Arte de Basilea y la Galería Ynguanzo le edita un múltiple. En 1977 participa en una exposición colectiva en Finlandia. En 1978 edita otro múltiple y participa en una exposición colectiva en el Museo Español de Arte Contemporáneo. En 1979 expone en Zaragoza, en la Feria Internacional de Francfort, en la Feria de Berlín y en diversas galerías de Madrid. En 1980 recibe una beca del Ministerio de Cultura para la investigación de nuevas formas expresivas y se presenta en el Salón de Grandes y Jóvenes Figuras en París.

Actualmente la obra de Pablo Bartolomé Serrano se basa en una manera de hacer muy escueta, una búsqueda de los elementos más deliberadamente limitados y una economía de material y de trazo que define un territorio escultórico de enorme austeridad. Refiriéndose a su trayectoria actual, el artista define su esfuerzo con las siguientes palabras:

«La investigación que actualmente me propongo está basada en unas formas verticales que forman parte de la naturaleza del medio urbano. Son éstas las torres de la construcción, antenas, banderas, etc., que se alzan como normas, es decir, reglas de conducta prescriptivas, cánones o patrones a seguir que me parecen indicar imperativamente algo que debe ser cumplido por los hombres. Siento que dicen, por ejemplo, que debemos comportarnos de esta o de aquella manera, si esto o aquello es bello, justo o bueno o no. Por tanto, no hay que creer que sean meramente utilitarias o decorativas, sino que se dirigen realmente a los sujetos transmitiéndoles señales.»

«A medida que nos alejamos de la ciudad, estas normas desaparecen, haciéndose cada vez más aisladas e ineficaces. Pero dentro del ambiente urbano se multiplican, sosteniendo además de una transmisión o indicación alguna clase de comunicación con los sujetos a los que se dirigen, reciben señales, además de transmitirlas.»

El lenguaje con el que intenta cumplir este propósito expresivo de evidenciar la dialéctica extinción de las normas incide en una enorme limitación o mejor autocercenación de los elementos utilizados, buscando cada vez con mayor empeño unas figuras más suficientes, más expresivas, pero más limitadas, en su utilización de elementos y en su deslinde material, Pablo Bartolomé Serrano se ve fatalmente conducido a operar en las fronteras de lo indefinible, en unos contextos en los que la contención material y formal es tan absoluta que el espectador cree encontrarse ante un barroquismo de nuevo cuño, frente a una austeridad anacrónica que surge impensada en el siglo del despilfarro y del consumo.

Estas figuras verticales que se elevan en su total austeridad son los indicios de un extraño humanismo de las formas, de una posición artística superadora de antiguas retóricas y buscadora de lacónicas suficiencias. Frente a los excesos que a nivel de figuración o abstracción pueden sugerirse, la obra de este escultor tiene los indefinibles atractivos de remitirnos a un extraño misterio de humanismo a través de su contenida afirmación, en la que el juego del negro y del dorado, la deliberada esbeltez de la estructura, marca las fértiles soluciones de una escultura nueva.

ANZO: SOLEDAD Y AISLAMIENTO DE UNA PINTURA

En 1931, en la ciudad valenciana de Utiel, nace José Luis Iranzo Almonacid, que populariza en el mundo entero su nombre artístico de «Anzo». Estudia en la Escuela de Artes y Oficios de San Carlos de Valencia y en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Es miembro fundador del Grupo Nueva Generación y de Estampa Popular de Valencia. Preside la tercera, cuarta, sexta, octava, novena, décima y undécima edición de los Salones de Marzo y del Mediterráneo, y de 1966 a 1970 preside la Asociación de Arte Actual de Valencia. Es académico, con Medalla de Oro, de la Accademia Italiana delle Arti e del Lavoro. Ha obtenido premios en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, en el Salón de Marzo, en la Segunda Bienal de Zaragoza, en el Tercer Premio Nacional de Alicante, en la Feria de París y en la IX Bienal de Alejandría. Está representado en Museos de Madrid, Barcelona, Sevilla, Castellón, Valencia, Alicante, Guinea Ecuatorial y Brasil, y su obra se encuentra en numerosas colecciones artísticas de España y el extranjero. Desde 1961 ha celebrado más de treinta exposiciones individuales. A partir de 1959 ha tomado parte en más de un centenar de exposiciones colectivas en diversas partes del mundo. La crítica internacional lo considera como una de las figuras más dotadas del arte español contemporáneo.

Breves notas sobre una gran trayectoria

Como casi todos los artistas de su época, Anzo comienza expresándose dentro del informalismo, pasando después a trabajar inmerso en los postulados de una pintura neobjetivista de carácter simbólico-alegórico que propone una interpretación de la situación del hombre actual, condenado a la soledad de una existencia dominada por la técnica, en la que visiones de fría asepsia, que parecen realizadas a través de una lente o por el punto de mira que ofrece un instrumento óptico, muestran a un hombre solo entre máquinas de comunicación y transmisión de mensajes de la más diversa índole.

En su obra, Anzo muestra una especial predilección por los grandes espacios, valiéndose a menudo de las oportunidades que ofrece la ima-

gen publicitaria; pero en lugar del contexto optimista y motivador que ésta ofrece siempre, la última razón de Anzo concurre a remitirnos a visiones de pesadumbre, en las que el artista se plantea como el heredero de la soledad y el aislamiento, como el reo de una condena inmerecida que comporta la esclavitud ante la máquina y el más amplio proceso de enajenación.

Esta visión, que a niveles de lectura es esencialmente pesimista, en su dimensión plástica tiene una sorprendente apertura; la utilización de esquemas ópticos, el acierto en el tratamiento de las imágenes, la cuidada composición, fuerza a que de ninguna forma sea ingrata la sugerencia de imágenes ante los ojos del espectador y, con ella, durante varios años, Anzo consolida una posición destacada en el panorama de la pintura contemporánea española.

Teoría del aislamiento

A partir de 1977, Anzo lleva a sus últimas consecuencias las diversas coordenadas de su indagación plástica, preocupándose por seleccionar unos soportes diversos que van de la madera al acero inoxidable y sobre los que en ocasiones se integran otros tipos de elementos, algunas veces procedentes del campo de los rodamientos industriales, con objeto de dar mayor contundencia a su alegato en torno de una vida mejor para el hombre. El relativo optimismo que planteaba en su plástica anterior se interrumpe totalmente. Los colores oscuros y graves, el entrelazamiento de unas líneas, entre cuyos bucles quedan cautivas las figuras humanas, aumenta la sensación de impotencia del hombre y da la idea de que éste se encuentra arrinconado y sin posibilidad de salida al lado de caminos que fatalmente no llevan a ninguna parte.

Esta postulación de Anzo, que lo convierte en un activo abogado del hombre, adquiere en sus últimas obras un especial significado, volcado hacia la reiteración pesimista de unos elementos semejantes. Con ello su intención y su punto de vista se remiten totalmente esclarecidos, denunciando la coincidencia de una superestructura tecnológica, destinada a promover la esclavitud del hombre, en la que un cautiverio interior, fruto del peso de las obsesiones y de los elementos psicopatológicos, completa y consuma esta absoluta condición de aislada soledad *(RAUL CHAVARRI. Instituto de Cooperación Iberoamericana. MADRID).*

LA VANGUARDIA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 40 Y 50: EL POSTISMO *

El estudio de la vanguardia española ha sido, en el mejor de los casos, fragmentario, superficial, valorado como un aspecto marginal de la cultura española o considerado como un reflejo de las corrientes estéticas originadas en Europa. En todo caso, después del interés que suscitó el breve florecimiento, inmediatamente posterior a la primera guerra mundial, que supusieron los movimientos ultraísta y creacionista alrededor de Cansinos Asséns y del poeta chileno Vicente Huidobro, el estudio de la vanguardia española como movimiento quedó limitado a investigar el estímulo inicial sobre los poetas de la generación del 27 y la asimilación de aspectos formales y temáticos que se incorporaron a obras de estéticas e ideologías tan distintas como las de Gerardo Diego, Rafael Alberti, García Lorca, Luis Cernuda y Juan Larrea. Entre los trabajos sobre los movimientos de vanguardia quedan los ensayos de Gloria Videla, *El ultraísmo*[1]; de Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*[2]; de Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*[3], y de Manuel Durán, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*[4]. El sentimiento general es que la vanguardia española, tras los primeros brotes ultraístas y creacionistas, alrededor de 1919, tuvo su gran auge en las postrimerías de los años veinte con *Sobre los ángeles,* de Alberti (1929), y *Poeta en Nueva York,* de García Lorca (1929-30).

Las transformaciones sociopolíticas de España y la exigencia de un compromiso intenso del escritor con la sociedad durante los años inmediatamente posteriores a la revolución de 1934 cambiaron la orientación estética de la poesía española[5]. La incidencia histórica orientó la obra de poetas como Alberti, Miguel Hernández y Pablo Neruda hacia una escritura combativa y menos preocupada por problemáticas formales.

La poesía en España en el período que sigue a la guerra civil ha sido considerada por los historiadores de la literatura como manifestación de una especie de desierto cultural cuya única flor visible es producto, por un lado, de una preocupación humanística y religiosa—de ahí la acogida de libros como *Los hijos de la ira,* de Dámaso Alonso (1944)—, y de otro, de una vuelta a cánones formales enraizados en la tradición espa-

---

* Investigación becada parcialmente por State University of New York Research Foundation y The American Philosophical Society.

[1] Madrid: Gredos, 1971.

[2] Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968.

[3] Torino: Einaudi, 1963.

[4] México, 1950.

[5] JUAN CANO BALLESTA: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* (Madrid: Gredos, 1972).

ñola representada por la revista *Garcilaso* (1943-46). En este ambiente el espíritu de la vanguardia literaria, según los críticos, había sucumbido prácticamente. Es esta la época de los años cuarenta y cincuenta cuando, aunque nada más sea dialécticamente, en contra de un ambiente cultural estéril, se forman una serie de artistas como Francisco Nieva, Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro, cuyas obras, ya maduras, van siendo conocidas dentro y fuera de las fronteras españolas. La obra de Fernando Arrabal es, naturalmente, el caso del artista español hoy universalmente reconocido.

Uno de los catalizadores fundamentales en la producción de estos y otros artistas cuya herencia todos ellos reconocen es el postismo, verdadero movimiento de vanguardia surgido en 1945 como una fuerza vivificadora y crítica de la cultura española de estos años. Entre los poetas y artistas para los cuales el postismo supuso un impulso estimulador se encuentran, además de los mencionados, los pintores Nanda Papiri, Gregorio Prieto, Lucio Muñoz y Angel Orcajo, y los poetas Gabino Alejandro Carriedo, Angel Crespo, Gloria Fuertes, Félix Casanova de Ayala, José Fernández Arroyo, Antonio Fernández Molina y, más recientemente, Mario Hernández, Fernando Millán, Pedro Lucía y Jesús Fernández Palacios. La mayoría recuerda el postismo como una de las etapas más conmovedoras de su vida y sensibilidad artística.

¿Qué es el postismo? ¿En qué circunstancias se produjo? ¿Qué significación ha tenido en la cultura española? ¿Por qué duró, como tal movimiento, un período de tiempo tan relativamente corto? Contestar a estas preguntas es el propósito de este trabajo.

POSTISMO: HACIA UNA PRAXIS DE LA AGITACIÓN

El postismo como movimiento surgió alrededor de los poetas Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, al cual se incorporaron más tarde otros artistas. Postismo—es decir, el movimiento que viene después de todos los «ismos»—se presentó como una rebeldía estética y como una protesta contra el ambiente mezquino de la cultura y los rituales estériles de la pequeña burguesía de la época. Desde este punto de vista se ha comparado el efecto del postismo, en distinto grado de intensidad y repercusión, claro está, con la revolución dadá y surrealista que se produjo en Europa después de la primera guerra mundial [6].

[6] Véanse JOSÉ ABI-JOAN FUSTER: «Antología del surrealismo español», *Revista Verbo*, 23-24-25 (Alicante, 1952); FÉLIX GRANDE: *Apuntes sobre poesía española de posguerra* (Madrid: Taurus, 1970); FÉLIX CASANOVA DE AYALA: «Anecdotario y teoría del postismo», *Papeles de Son Armadans*, 104 (1964), y CARLOS DE LA RICA: «Vanguardia en los años cincuenta», *Papeles de Son Armadans*, 109, 110, 112 (1965).

Como el surrealismo, el postismo creó sus propios ritos de protesta. Félix Casanova de Ayala, uno de los poetas que se incorporó al movimiento, describe una de las sesiones postistas burlescas y a la vez emocionantes:

> «... recibí en casa lo que en un principio creí un tarjetón de bodas, con invitación al "lunch": "Nupcias postistas" en el estudio pictórico de Chebé [Eduardo Chicharro]. Ni que decir tiene que por allí caí con el atuendo apropiado a tal ceremonial... De pronto, Carlos Edmundo, envuelto en cortinajes, comenzó a danzar epilépticamente su romance de *Los dos hoplitas,* que una voz—tal vez la suya propia—recitaba en "off": "En la casa de hermanubis / —¡papay qué cómplice el viento!— / un adúltero dios ópico / cortó a la estela su velo / de luz..." Un espontáneo, en trance, arrancó otra cortina y acompañó al electrizado bailarín, mientras el ritmo verbal proseguía: "La esponja sin orín ni ojos / junto a los dos peces épicos / dejó clavada en la arena / su cola y dejó su estómago". El pie alucinante se transmitía a todos... —Pero ¿quién se casa?—pregunté tímidamente a Chebé, que en estos momentos escanciaba mi vaso. —¡El emperador Claudio Coello con su caballo, vive Dios!» [7]

Francisco Nieva, que conoció a Eduardo Chicharro y a Ory casi desde el principio, cuenta algunos de los experimentos de escritura automática:

> «Hacíamos mi hermano y yo experimentos de inspiración automática con Carlos Edmundo de Ory. Le vendábamos los ojos, le pasábamos frías cuchillas de afeitar por la cara, le dábamos a comer cosas irreconocibles —por ejemplo, harina tostada con azúcar, sal y canela—, le leíamos trozos del diccionario ideológico de Casares o le rezábamos el padre nuestro al revés. Ory iba escribiendo lo que tales impresiones le suscitaban y le salían poemas bastantes sorprendentes» [8].

Por las sesiones postistas aparecían y se incorporaban extraños personajes, como aquel señor que había hecho 365 sonetos, uno por día durante un año, dedicados a la enfermedad de una hijita suya que, al cabo de un año justo, murió. En cada soneto se decía la fiebre que presentaba, si había hecho sus deposiciones y qué color tenían, la visita del médico y toda clase de explicaciones clínicas sobre la enfermedad. Eran irreprochables de forma y empleaban un vocabulario que acaso jamás se había empleado en poesía hasta entonces [9].

Los postistas tenían sus lugares de reunión, como el Café Castilla, el famoso Café Pombo y, sobre todo, el estudio de Eduardo Chicharro o la casa de los hermanos Nieva. A las tertulias famosas, como las de

---

[7] «Anecdotario», págs. 21-22.
[8] Correspondencia con el autor.
[9] Correspondencia con el autor.

Pombo, Antonio Sánchez y las del Café Gijón, acudían los postistas y desconcertaban los ordenados rituales de los literatos de la época con sus pompas extravagantes. Casanova de Ayala cuenta la irrupción de Carlos Edmundo de Ory, una noche de 1947, en el Café Gijón:

> «Su irrupción, como siempre entre sísmica y simiesca, fue rubricada por el inevitable calcetín-pañuelo que el interfecto se descalzaba con naturalidad y colocaba cual servilleta encima del velador. Inició entonces una discusión sobre el poeta soviético Serjovich (o algo por el estilo; no recuerdo bien el nombre), con ejemplos en ruso y castellano. Resultó que alguien de la tertulia—cosa rara, ya que el soviético era desconocido en España—había leído cosas de él y lo rebatía. Al aclarar Ory que se trataba de una invención suya, así como el idioma ruso empleado, cundió una ira sorda y tuvo que abandonar el local sin tiempo a cubrirse el pie desnudo» [10].

Esta actitud irreverente con respecto a la solemnidad literaria de la época no era puramente caprichosa o producto de una broma más o menos pesada, puesto que si bien preconizaba una oposición a lo rutinario, a las convenciones de una sociedad burguesa desprovista de libertad de expresión por la censura, no se trataba simplemente de *épater les bourgeois,* sino de renovar, de cuestionar y desmontar el andamiaje cultural imperialista de la España de posguerra, empeñado en resuscitar formas y temas del Siglo de Oro. Así, los postistas tuvieron su poética y su praxis, o quizá los dos eran una parte de una misma actitud subversiva. Su obra vino a ser la transposición de la visión del mundo de un grupo pequeñoburgués al margen de los mecanismos oficiales, que se negaba a ser recuperado por las manifestaciones ideológicas y culturales de la burguesía preponderante. Así no es extraño que sus pompas extravagantes llegaran a ser ofensivas a la buena digestión burguesa, hasta el punto de que se prohibiera, como resultado de una serie de protestas, la aparición de un segundo número de la revista *Postismo,* al que vino a suceder el primero y único número de *Cerbatana.* Las acusaciones que se les hacían variaban: desde comunistas hasta fascistas, pasando por antiespañoles (quizá debido a la participación de Sernesi, de origen italiano), drogados y cultivadores del escándalo [11]. En realidad, los poetas postistas, a diferencia de Breton, Eluard y los surrealistas, se mantuvieron al margen del compromiso político o social. Su rebeldía o inconformismo se dirigía a la superestructura cultural, a las costumbres y actitudes fijas y a una estética anquilosada. De ahí la búsqueda constante por parte de los postistas de un lenguaje más libre, más creador. Los postistas se habían separado del realismo tremendista o del acto de con-

[10] «Anecdotario», pág. 20.
[11] Correspondencia con Nieva, y Ory: *Poesía 1945-1969* (Barcelona: Edhasa, 1970), pág. 271.

trición literario, que daban el tono de la literatura de la época, y reivindicaban el humor, la risa y la creación gozosa. De esta búsqueda surgió un lenguaje absolutamente subversivo y creador, de una gran novedad. Anticiparon procedimientos de expresión que luego más adelante serían aceptados como modernos en la cultura europea. Así, el llamado teatro del absurdo, el teatro pánico y el teatro furioso iban a ser anticipados por Sernesi, Chicharro y Ory en las piezas teatrales *Akebedonys* y *La lámpara,* escritas hacia 1945; la estructura narrativa de García Márquez y Cortázar en la novela, aún inédita, *El pájaro en la nieve,* de Eduardo Chicharro y Francisco Nieva. El postismo, con sus ceremonias e improvisaciones, anticipó también el «happening».

Ahora bien, si el postismo como movimiento de grupo fue un fenómeno de corta duración (de 1951 data su último manifiesto) y los actos y declaraciones postistas se prolongaron hasta el comienzo de los años sesenta, su estímulo y efecto catalizador se prolongó en la trayectoria de las obras de Chicharro, Ory, Nieva, Arrabal, Carriedo, Fuertes y Fernández Arroyo.

Hacia una teoría del postismo

Una de las facetas esenciales del postismo, que contribuye a conferirle carácter de movimiento estético, es la publicación de sus manifiestos, verdaderos documentos teóricos, y no programas, que ofrecen una poética de gran coherencia y sorprendente penetración. La práctica de publicar manifiestos es relativamente infrecuente en España [12]. Los modernistas no llegaron a publicar ninguno. Ramón Gómez de la Serna lanzó uno de los primeros en 1910. El antecedente español más divulgado es el de los ultraístas, con su valorización de la imagen, cuyo primer manifiesto fue publicado en 1918 con ocasión de una entrevista efectuada entre Rafael Cansinos-Assens y X. Bóveda [13]. Con estos escasos antecedentes la práctica de escribir manifiestos ha de ser referida, sobre todo, a los movimientos dadá y surrealista, conexión que no es casual, ya que Eduardo Chicharro, autor del primer manifiesto postista, según cuenta en su autobiografía, había pasado por París en pleno auge del surrealismo y había sentido su fascinación e influencia [14].

Los postistas publicaron, como los surrealistas, tres manifiestos y compusieron un cuarto, mucho más breve, que no llegó a publicarse. Más tarde, en 1951, Carlos Edmundo de Ory publicó un nuevo docu-

[12] Véase Paul Ilie, ed.: *Documents of the Spanish Vanguard* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1969).

[13] Véase Gloria Videla: *El ultraísmo,* pág. 65, y Cansinos-Assens: «Vertical: manifiesto ultraísta», *Cervantes,* diciembre 1920, 115-16.

[14] Eduardo Chicharro: *Música celestial* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974), pág. 334.

mento que se constituyó en una verdadera continuación de los manifiestos postistas, pero ya con una perspectiva histórica [15]. El primer documento salió en la revista *Postismo,* en 1945, en Madrid. En él se advierte al lector que no se intenta establecer un programa—«El patrón habrá de buscarlo en las obras...»—, sino más bien proponer una justificación como tal manifiesto y proclamar la supremacía de la imaginación en la exploración del subconsciente. Sin embargo, contrariamente al manifiesto surrealista, que nace como una reacción contra el realismo cartesiano en crisis, revisión de valores que se efectuó a raíz y como consecuencia de la primera guerra mundial, el postismo advierte sus vínculos con lo consciente, con la razón y la técnica que controla. Así, la posición del postismo se define más dialécticamente en contra de las tendencias miméticas y del realismo imitativo, que según Angel del Río es uno de los rasgos característicos de la literatura española. El manifiesto postista indica que «lo que no puede la imaginación es imitar o copiar». El papel que se asigna a la imaginación no es, sin embargo, el de la creación caprichosa, sino que más bien corresponde a la necesidad que el artista tiene de crear su mundo propio: «El postismo preconiza la existencia y el triunfo de estos mundos específicos, individuales o colectivos». Aunque nada dice el manifiesto acerca de aquello en que consisten estos mundos propios, la creación de una visión coherente de mundos específicos es una preocupación constante en las obras de Chicharro y Ory.

Como el documento de Breton, el manifiesto postista da una definición:

> «El Postismo es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función o ejercicio la imaginación, exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rígidamente controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo.

Esta definición contiene tres elementos básicos: 1) el funcionamiento del mecanismo subconsciente; 2) la adhesión a datos sensuales, y 3) un control técnico absoluto. La primera y tercera nota está implícita en la conocida definición que del postismo dio Carlos Edmundo de Ory, «la locura inventada». En esta atención a lo sensual, a los datos inmediatos de la conciencia, así como en la preocupación técnica,

[15] *Poesía,* pág. 307.

se diferencia el postismo de la visión surrealista que preconiza la escritura automática y el predominio de lo onírico.

En este sentido, una gran parte de los materiales de la poesía postista son pobres, degradados e incluso prosaicos, que se valoran por sus calidades fónicas, rítmicas y capacidad combinatoria. Así, el postismo no reconoce materiales necesariamente poéticos, sino valores de relación, poética que le aproxima a la estética de Jorge Guillén, para quien la palabra «rosa» no tiene más valor poético que el vocablo «política». Es únicamente en el contexto del poema donde la palabra adquiere su sobrecarga significante [16]. De ahí la gran importancia que los postistas conceden a la exploración de ritmos, rimas, metros y sonidos, verdaderos principios de su poesía. Es éste quizá uno de los rasgos originales de la estética postista, que paradójicamente busca el camino de la liberación del subconsciente a través de combinaciones formales perfectamente codificadas y no sólo a través del encuentro de órdenes imaginarios opuestos, como pretendían hacer los surrealistas. Estos creían en la resolución de dos estados, como el sueño y la realidad, aparentemente contradictorios, en una realidad absoluta, sobre realidad [17]. Desde esta perspectiva, el postismo adquiere con respecto al movimiento surrealista un carácter original, pues si bien Breton en su primer manifiesto destaca la importancia de la lengua en la exploración del subconsciente, mantiene aún una fuerte motivación y estrechos vínculos entre significante y significado [18]. La obra de Michel Leiris sería una excepción. El postismo es en este sentido más radical, pues rompe el vínculo semiótico y crea nuevos sistemas significantes que surgen como una restitución o descubrimiento de sentidos mucho más rico; de ahí la gran libertad que caracteriza la aventura postista en su exploración de ritmos y texturas fónicas. Esta ruptura tiene lugar a distintos niveles. Por un lado, viola con frecuencia el orden lógico de la frase, que resulta muchas veces irrecuperable: «¡hola pato de oro hola marea / donde la mar merece su medusa!» [19], y por otro—lo cual es más importante—hace de la lengua un objeto susceptible de manipulaciones de grandes posibilidades: «¡Ay del caballo que se murió! / No se muriera, que moriría...» (*Música celestial*, pág. 231). Por eso los postistas no tienen reparo en usar rimas tradicionales, como el soneto y el romance, ni en reclamar para sí obras que pertenecen a la tradición clasicista del siglo XVIII, como «La derrota de los pedantes», de Moratín. Esto es importante, ya que el postismo al destruir todo sistema de valores puede recuperar

---

[16] *Lenguaje y poesía* (Madrid: Alianza Editorial, 1969), pág. 195.

[17] ANDRÉ BRETON: *Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, ed. (París: Pauvert, 1965), página 27.

[18] BRETON: *Manifestes*, pág. 48.

[19] ORY: *Poesía*, pág. 243.

y a la vez minar, desconstruir, desmontar a García Lorca y Alberti, a Quevedo y Max Ernst, y explorar la pintura y la música. Al destruir la lógica, puede imponer una lógica del absurdo muchos años antes del teatro de Ionesco; al cuestionar la realidad puede abarcar un ámbito dilatado que va «de lo perfectamente normal a la locura» (*Música celestial,* pág. 277). Las expresiones de Carlos Edmundo de Ory de «locura inventada» y «soneto paranoico» son sintomáticas de esta exploración de lo irracional.

Formalmente, el postismo se relaciona más con la música en su manera de componer que con otro tipo de arte. El manifiesto postista proclama la íntima conexión entre texto poético y música. Era frecuente la práctica de comenzar el texto por una frase temática que era, sobre todo, un hallazgo rítmico o fónico, un motivo seguido de variaciones que podían ser de uno o más autores. La famosa carta a Carlos de Eduardo Chicharro es un ejemplo característico:

Carlos, yo te escribo trece trenes
trinos trece te estremece
y te envío mecedoras
a tu casa.
Que tu casa es una cosa
que no pasa[20].

Este hallazgo sonoro sirve de introducción a una de las composiciones más inspiradas de Chicharro. En otro texto incluye los siguientes versos: «Parece Lola el ala que nimba tu cabeza / ... / Es caro Lola el hilo y es clara caracola / el fulgor de tus ojos negros de azul cereza» (*Música celestial,* pág. 252). Este tipo de composición, aparte de su aspecto de búsqueda sonora, al mecanizar el ritmo establece un juego de distancias que va de la revelación de un puro lirismo quevediano hasta la parodia:

Será mi blanca tumba de madera,
será de siemprevivas y de orujo,
cordial en su acogida y verde lujo
de jaula, lonja, loca enredadera.
... ...
Digo que serán flores mi mortaja
porque entre los jardines que yo elija,
igual perfumarán mis ojos tuertos.

(*Música celestial,* pág. 57.)

---

[20] «Carta de noche a Carlos», *El Pájaro de Paja,* núm. 5.

Una de las acusaciones que se hicieron a los postistas es «la falta de seriedad». Se les achacaba, entre otras cosas, de hacer un juego con las palabras. El primer manifiesto no solamente no rechaza esta noción de juego, sino que reconoce a ésta una categoría creadora: «Hay obras cumbres que son tan solo 'juego', y en el postismo el 'juego' es ya la base de su técnica. El simple ritmo en poesía o en música es 'juego'. La composición en pintura y arquitectura es 'juego'». Lo que no vieron los críticos es que el texto postista, al plantear sus juegos sonoros, *descubre* significaciones de una gran belleza:

¿Quién me presta, quién me resta, quién me asesta
la amatista, los tres ímpetus, trirreños?
Apetezco solo verme en esta
luz incierta donde van gritos risueños.

(*Música celestial,* pág. 75.)

Los postistas en este sentido guardan una relación de afinidad con Julio Cortázar. Entre las proposiciones del Taller de Poesía Abierta que Ory fundó mucho más tarde (1968) en Amiens, la noción de juego tendrá un papel esencial: «La poesía del juego, de lo gratuito, de lo humano: el amor, la amistad, la hospitalidad. La nueva inocencia» (*Poesía,* página 317).

El primer manifiesto postista, aunque fue redactado por Eduardo Chicharro, expresa la visión del grupo al igual que el manifiesto surrealista; pero a diferencia de éste, abandona la noción de *numerus clausus,* que había sido una de las contradicciones del movimiento surrealista. Este carácter abierto del grupo postista ya desde el principio iba a poner su sello característico a las actividades del grupo y a hacer posible que se incorporen más tarde una serie de poetas, como Casanova de Ayala, Carriedo, Crespo, Molina y Arroyo. Ello explica la disminución en el énfasis que se dará al autor individual como productor de la obra artística. Aparte de la firma en grupo del segundo y tercer manifiesto, se extendió una práctica de escribir poemas y obras de teatro en colaboración, práctica que más tarde dará uno de sus frutos en el Taller de Poesía Abierta de Ory. Textos poéticos como «Las patitas en la sombra» y «Romance de la pájara pinta», y dramáticos, como la obra teatral *La lámpara* y la novela *El pájaro en la nieve,* fueron escritos o producidos en colaboración.

El segundo manifiesto postista, escrito un año después del primero y publicado en la *Estafeta Literaria* de Madrid (1946), contesta a las críticas que se hicieron al postismo y trata de definir la originalidad de éste en relación con otros movimientos de la vanguardia. En él se seña-

lan las relaciones estrechas que tiene con el surrealismo: «... del surrealismo nace hoy en España, única esperanza y suma liberación de este pobre mundo de cotorras cantantes, pintamonas y pensadores breves, el postismo». Quizá la crítica más consistente que se le hizo al postismo es la de su falta de originalidad, crítica a la cual sale al paso el segundo manifiesto al declarar que no pretende inventar una estética sin raíces en el pasado, sino que se limita a descubrir un mundo que ya estaba en la tradición: en Quevedo, en Brueghel y en el Bosco. Lo que hacen los postistas es descubrir posibilidades inexploradas en formas tradicionales—por ejemplo, el soneto y el romance—y hallar «la manifiesta influencia del surrealismo en la formación del pensamiento actual». Pero si bien los postistas se proclaman continuadores de los surrealistas, aun utilizando formas estéticas tradicionales, también se independizan de aquellos en que, de una parte, manifiestan su adhesión a la palabra y a las técnicas verbales y, de otra, se proponen explorar el subconsciente por medio de un riguroso estudio de sonoridades, ritmos y confluencias semánticas poco probables. Los manuscritos de Eduardo Chicharro constituyen un testimonio claro a este respecto. Pocos poetas hay en los que se den una preocupación técnica tan acusada, en aparente contradicción con la impresión de facilidad que presentan a veces sus textos. Son numerosas las correcciones y variantes de los poemas. Se conservan aún complicados esquemas rítmicos de rimas y sonoridades. Uno de los proyectos favoritos del poeta, que dejó inacabado, fue la confección de un diccionario crítico de la lengua, donde se explorarán la riqueza fónica y semántica de las palabras. De otro lado, y paradójicamente, pocas obras apelan a la imaginación o a lo espontáneo como la obra de Eduardo Chicharro. En este punto es evidente la conexión con el dadaísmo. «El postismo», declara el segundo manifiesto, «estudia para su producción toda forma de arte espontáneo, como puede ser el de los primordiales y primitivos, el de los niños, los enajenados y los salvajes».

El tercer manifiesto, publicado en el suplemento de *La Hora* (Madrid, 1947), se propone ser una valoración del movimiento postista dos años después del primer manifiesto. El mayor interés de este documento, desde el punto de vista teórico, es el intento de definición en relación con otras tendencias de la vanguardia y su intención de proyectarse socialmente, rasgo éste último nuevo para la época, que facilitará la proyección de la obra artística hacia lo que más tarde se llamará *poesía social*. Desde esta perspectiva, *El Pájaro de Paja,* cuyo primer número aparece en 1950, y la obra de su fundador, Gabino Alejandro Carriedo, representan un movimiento de transición hacia una temática colectiva. Se declara en el tercer manifiesto que «el postismo no tiene más pro-

grama (estético) que el de la creación libre y (social)... Su programa lo va formando según las exigencias contingenciales». El primer número de *El Pájaro de Paja* recogerá poemas de Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory, a los cuales se añadirá el nombre de Angel Crespo y del propio Gabino Alejandro Carriedo.

Es interesante ver cómo este tercer manifiesto, al definir al postismo, en contraste con otros movimientos de vanguardia, atiende predominantemente a aspectos estéticos, pero también éticos, sociales y coyunturales. Así, por ejemplo, contra la metáfora ultraísta el postismo preconiza la imagen plástica. Y efectivamente, la imagen postista es frecuentemente de segundo grado, es decir, se refiere a otra representación (escultura, pintura e incluso texto literario) más que a una determinada realidad del mundo natural. Como ejemplo, podemos ver el texto de Eduardo Chicharro, «Claudio Coello pinta un pollo»: «Claudio Coello pinta un pollo / en la tabla de un pupitre. Con un párpado caído» (*Música celestial*, pág. 233) o el romance de Ory, «Laocoonte y la luna» (*Poesía*, pág. 243). Este mundo de decorado o de representación de segundo orden había sido ya un recurso de la poesía renacentista, y más aún de la poesía barroca. Véase, como ejemplo, la tercera égloga de Garcilaso, donde el poeta nos descubre todo un universo poético a través de las actividades de las ninfas, que tejen un tapiz con escenas míticas.

En contra del dinamismo futurista, el postismo se define como contemplación de gran riqueza sensorial. La obra postista está llena de materiales estáticos, lo cual da idea de la escasa importancia que adquiere el elemento referencial (teoría imitativa) en relación con el gran dinamismo de la palabra, del elemento significante que al adquirir un libre juego produce significaciones sorprendentes:

Llama, laúd, polilabial ginesta,
¡qué lindas son las hierbas de la noche!,
¡qué limpias van saliendo sin reproche
las palabras novísimas de fiesta!

(*Música celestial*, pág. 66.)

En oposición al espíritu iconoclasta del futurismo, el postismo acepta formas y mitos tradicionales, si bien los objetiviza, los distancia y los transforma, vaciándolos así de su contenido cultural aceptado. El postismo se define contra las descomposiciones analíticas del cubismo en la incorporación de sus materiales, objetivados analíticamente y situados fuera de su contexto natural, a formas textuales orgánicas en su complejidad estructural («lirismo orgánico»).

Si las posiciones de los postistas se orientaron hacia la estética, ello no significa una falta de posición moral. Según el tercer manifiesto, el postismo, a diferencia del existencialismo, definido curiosamente como «amoral» y «ateo», es «expresión social y amor» y acepta «los misticismos». Por ello no resulta sorprendente cuando Carlos Edmundo de Ory nos habla de una filosofía predominantemente ética, o más bien, ascética en relación con el postismo. En su apéndice a una historia del postismo (*Poesía,* pág. 276) nos dice que «tendría que comparar el postismo con el budismo Zen». En 1951, Ory redacta un nuevo manuscrito como continuación de los manifiestos del postismo, donde se expresa una adhesión a un «introrrealismo íntegro» o a una «intensa expresividad vital» (*Poesía,* pág. 307).

La aventura del lenguaje

El postismo, como tal movimiento, tuvo un período de corta duración, quizá no más de cuatro años. Presiones externas, dificultades materiales y graves disensiones entre algunos miembros postistas, o aún más, lo que Ory ha llamado «una conspiración del silencio» tras una espectacular entrada en escena, hicieron de los postistas una especie de grupo subterráneo cada vez más limitado y dividido. Sin embargo, el postismo produjo una obra interesante y, lo que es más valioso, marcó o sirvió de acicate a obras importantes. La producción propiamente postista quedó en textos como «Aconsejo beber hilo», de Gloria Fuertes; los romances de «Laocoonte y la luna», de Ory; los sonetos de «La plurilingüe lengua» y «Las cartas de noche», de Eduardo Chicharro; los romances de «Las patitas de la sombra», escritos por Ory y Chicharro; «Los animales vivos», de Carriedo (1951-52); «La vieja casa», de Casanova de Ayala (1953), publicado en la revista *Doña Endrina;* la obra de teatro escrita por Sernesi, Chicharro y Ory, *La lámpara,* y «La oda a Nanda Papiri» y «Júpiter», de Angel Crespo (1959).

Sería difícil sintetizar una producción tan diversa correspondiente a poetas de temperamento y vocaciones tan distintas; pero si las obras poseen diferencias irreconciliables, todos participaron en una misma aventura del lenguaje y en una misma búsqueda de una voz propia; aventura del lenguaje que ideológicamente era también expresión de un grupo inconformista y marginado, algunos de cuyos miembros iban a incorporarse más tarde al movimiento de poesía social de los años cincuenta y sesenta. Otros miembros, tal es el caso de Ory, quedaron en la marginación, como «poetas malditos», hasta hoy, cuando se les empieza a sacar del olvido. Esta recuperación y descubrimiento de sus obras se

debe no sólo a su indiscutible calidad, sino también al vacío de mitos en que se han quedado los jóvenes poetas de la España de los últimos años y a la búsqueda de nuevos «gurus» que puedan constituirse en puente entre un pasado turbio y difícil, en el cual la nueva generación de poetas tiene sus raíces y las aguas turbulentas de un futuro incierto en el cual han de aventurarse los nuevos poetas. ¿Cuáles fueron las direcciones de esta aventura del lenguaje? Quizá la clave de la expresión postista está en la noción de ruptura, fragmentación y reconstrucción de un universo poético que se percibe como nuevo en medio de las creaciones artísticas de la cultura más o menos oficial de los años cuarenta. En esta situación, los elementos de ruptura o desmitificación se presentan a varios niveles. En la utilización de imágenes fragmentarias, en una técnica cercana al *collage* o fotomontaje, técnica que guarda una relación de afinidad, como el mismo poeta Eduardo Chicharro ha reconocido, con la obra de Max Ernst, empleando como vehículo, de manera paradójica, cánones métricos tradicionales, se produce un desmontaje o desconstrucción del aparato argumental de la poesía tradicional de tipo narrativo [21]. Así, el «Romance del Conde-Duque de Olivares», de Chicharro, que ya por su título despierta la expectativa de un romance narrativo o descriptivo, comienza con los siguientes versos:

Espera que su cara
se llene de boquetes...
espera que las barbas
le crezcan, y no crecen.

(*Música celestial*, pág. 267.)

Continúa ofreciendo una serie de perspectivas quebradas sobre un supuesto conde-duque, donde desaparece la anécdota para dar lugar a la exploración y «destrucción» del lenguaje: « ¡ay, qué conde, qué duque! / ¡ay qué, qué, qué; qué, qué, qué! » A veces, el desmontaje se percibe al relacionar el texto con otros romances que forman parte del bagaje cultural del lector, produciendo un efecto de parodia: « ¡Ay del caballo que se murió! / No se muriera, que moriría...» (*Música celestial*, página 231). El soneto pierde también su carácter lírico en una serie de asociaciones imposibles cuyo significado es irrecuperable: «Solo en el mundo con mi media oreja / y una cortada flor en el semblante / ... / Y creo que de cebra tengo un cuerno / y de llama una pata panaceo / que se gasta en mi alma y que se usa» (*Poesías*, pág. 243). Los postistas

[21] Utilizamos el concepto técnico de «desconstrucción» procedente de la terminología de Jacques Derrida [*De la grammatologie*, París: Les Editions de Minuit, 1970] para referirnos a la práctica de desmontar y construir al mismo tiempo un sistema de valores utilizando las mismas categorías que se desmontan.

no sólo confrontaban palabras en combinaciones imposibles y distorsionadas—«estaba un espacio metido», «con la pasa recoge la Meca»—, sino que además creaban neologismos: palabras como «apocrifoeuménida», «mefítico», «inverecundo», «noctíluca», «pensarientos», «acompañánticos», «turbilucio». Otro procedimiento corriente era la utilización de arcaísmos, como «aína», «floresta», «fementida», y la ampliación del vocabulario poético tradicional con la inclusión de palabras prosaicas y hasta vulgares, por ejemplo: «orino», «heces», «piojo», «tripas» y «chirlo». También se introducen elementos rítmicos que distorsionan el flujo musical de la frase por una acumulación de palabras esdrújulas, recurso éste de sello barroco que encontramos con cierta frecuencia en los poemas burlescos de Quevedo, pero que los postistas llevaban al límite de sus posibilidades expresivas:

Sigo enviándote mecedoras,
cuídalas, límpialas, pómpalas,
góndolas, lámparas, ordéñalas.

(*Música celestial*, pág. 109.)

Desde el punto de vista fónico, se hace un uso prolífico de aliteraciones: «trinos trece te estremece» (*Música celestial*, pág. 107); «tentempies, tímpanos, témpanos / tengo tinta, teterillas» (*Música celestial*, página 237); «¡Ay mi casa la sin boca / la sin eco, muerta acaso!»; «carta meto, mosca mato»[22]. Este procedimiento reiterativo se acentuaba al recitarse el poema con un tono de retahíla callejera. Los postistas hacían uso de lo que Leo Spitzer llamaría enumeraciones caóticas[23], a veces separadas por un signo sintáctico («o» disyuntiva) que une frases incompletas, en las cuales se incluyen elementos dispares: «O una duda. O una mano. O una tecla sin teclado» (*Música celestial*, pág. 125); a veces separadas por un signo ortográfico: «La herramienta. El pez caliente. La mortaja. La pregunta» (*Música celestial*, pág. 125); otras veces se enumeraban una serie de anáforas inconexas de sentido distinto: «donde hay árboles azules / donde el vaho de un casto ajenjo / donde el sorbo se hace harina» (*Música celestial*, pág. 128). En otras ocasiones, el elemento de ruptura residía en una rima buscada y forzada a costa de deformaciones prosódicas o morfológicas, así en «La vieja casa», de Casanova de Ayala: «Por la sábana sabana / por la esquina de la cama». La distorsión llega hasta el punto de alterar la estructura del lexema: «Si el dinero os ha robido / entadía ha consegado / retirarse del tablido / y marchar desprevenado» (*Música celestial*, pág. 238). Es característica

[22] Félix Casanova de Ayala: «La vieja casa», *Doña Endrina* (marzo 1953).
[23] *Lingüística e historia literaria* (Madrid: Gredos, 1968), pág. 247.

la utilización de repeticiones obsesivas, que incluyen a veces versos enteros o simplemente frases, adverbios o sustantivos, por ejemplo: «Que son estos rostros nuestros, / nuestros rostros, nuestras manos» (*Música celestial*, pág. 162). A veces estas repeticiones se limitan a una partícula negativa: «ya no sufro, no lloro, no toso, / no escarbo, no huyo, no tengo, no pido» (*Música celestial*, pág. 103).

Ahora bien, al desmontar el andamiaje expresivo tradicional, los postistas descubren un mundo propio, una visión coherente organizada a través de una serie de imágenes y símbolos, con materiales en gran parte degradados. Así encontramos en las obras postistas imágenes obsesivas, por ejemplo, la casa, los niños; los objetos inanimados, por regla general de origen modesto y cotidiano, como el pan, la mecedora, los animales domésticos, y el paisaje [24], además de una gran abundancia de fauna y flora en general. En la imaginería de los postistas escasean objetos o referencias a materiales urbanos, lo cual resulta más sorprendente cuanto que el postismo es un fenómeno de naturaleza eminentemente ciudadana. La explicación vendría dada por una necesidad de ruptura con el sistema de signos que les imponía la estructura centrista social y cultural de su época. Los postistas no se dedicaron únicamente a una labor puramente crítica; así nos han dejado imágenes de una gran frescura e intensidad: «Suda la tierra espíritu buido»; «Rueda el ojo de Dios, todo se apaga»; «El ruiseñor canta salvajemente»; «Náuseas de muerte por futuro extremo / y próximo a mi planta y al cerebro, / ya de líquenes y algas contrahecho»; «No puedo parar quieto, / el trigo que me como me sabe a purgatorio, / la leche con que sueño me sabe a pan mojado»; «En el nido de tu pelo veo tambores, / y en tus ojos veo verdores juguetear» [25]. Tampoco se dedicaron a una actividad puramente anárquica. Como ha señalado Félix Grande, no parece probable que la imaginación creadora para los postistas «fuera un vehículo capaz de conducir a un caos estético apoyado en enumeraciones ininteligibles y en la falta de convicción y de trabajo» [26]. Queden como ejemplo de rigor los ensayos formales de Eduardo Chicharro y el gran énfasis dado a la técnica por los manifiestos.

En una sociedad cuya realidad estaba fuertemente construida y controlada, con un sistema de censura rígida y una tendencia a la autocensura, el postismo funcionó como elemento vivificador y sirvió de impulso a la exploración de un lenguaje más libre y rico. Si este lenguaje, transposición de la visión del mundo de un grupo marginado, a veces llegó a significar un proceso de destrucción, también es verdad que el

[24] Véase sobre el paisaje en la poesía de Eduardo Chicharro, ANGEL CRESPO: Prólogo a *Algunos poemas* (Carboneras de Guardazaon: El Toro de Barro, 1966).
[25] CHICHARRO: *Música celestial*, págs. 81, 70, 63, 41, 91 y 129.
[26] *Apuntes*, pág. 19.

postismo supuso una brisa refrescante en el ambiente anquilosado de la cultura oficial. El postismo pudo así haber cumplido una misión renovadora que se truncó, en parte, a causa de la inercia de una sociedad que acababa de sufrir una trágica conflagración civil y, en parte, a las propias limitaciones con que surgió el movimiento. El postismo, no obstante, penetró y contribuyó al desarrollo de obras que hoy están ofreciendo una aportación significativa a la cultura española.—*JOSE MANUEL POLO* de BERNABE (111 Bruton Drive. CHAPEL HILL. N.C. 27514. USA).

EL PRIMER POETA DEL RIO DE LA PLATA

A trescientos años de su muerte

Según lo declara la historia de la literatura argentina, José Luis de Tejeda (nacido en Córdoba en 1604 y muerto en esta misma ciudad en 1680, es decir, hace trescientos años) es el primer poeta del Río de la Plata. Tal hecho constituye el asombro de los historiadores que han visto como un fenómeno de su época a este espíritu ilustre, que entronca con las mejores tradiciones poéticas españolas y que puede considerarse un Góngora de estas tierras.

Efectivamente, entre los conquistadores españoles que venían por el Norte y que fundaron la ciudad de Córdoba de la Nueva Andalucía en julio de 1573, se encontraba Hernán Mejía Miraval, bisabuelo de Luis de Tejeda, porque de la unión de aquél con una india nació una niña, que, casada más tarde con Tristán de Tejeda, sería la futura abuela del poeta.

Hay que tener en cuenta que la ciudad cuna del autor de *El peregrino en Babilonia* sólo tiene treinta y un años de existencia cuando el poeta nace y que era entonces lo que consideraríamos ahora sólo un villorrio. Y aunque a pesar de que en 1613 se funde la que es actualmente Universidad Nacional de Córdoba, no puede dejarse de suponer lo limitado que debía ser aquel medio para que allí se desarrollara un talento semejante, que no encuentra paralelo en toda esta parte sur del continente.

Y antes de ver su obra misma es de interés referirnos a su autor, dado que ambas están profundamente relacionadas y conforman, de los dos modos, un verdadero fenómeno para su tiempo. De tal forma, tenemos datos biográficos, aspectos fundamentales de su existencia que,

ubicados en su época, nos permiten considerarlo mejor. Sobre todo este hecho que nos parece principal para estimar a un poeta: cómo éste se sitúa casi siempre por encima de las circunstancias históricas, constituyendo a veces una especie de astro que pasa desconocido para su época y al cual las generaciones futuras reconocerán en su verdadero valor y en su futuro, resultando así un precursor, el anticipo de un tiempo nuevo.

De tal manera veremos que es la vida ante todo la que torna cautivante esta personalidad tan robusta y tan novelesca, que en plena colonia asombra por su existencia desprejuiciada y anticonvencional. Tal vez la gente que conozca ahora su vida se interesará luego por conocer su obra; porque muchas veces se parte del hombre para ir después hacia el escritor, especialmente cuando se trata de un poeta. En un poeta atraen los contornos o perfiles de su existencia, y más cuando poseen algo de novelesco o de romántico, y estos caracteres están dados plenamente en Luis de Tejeda.

Nuestro poeta vivió la vida intensamente después de haber sido un niño y un adolescente que sobresalió por su condición de estudioso brillante y destacado en exceso. Vivió la vida sin contención alguna, y cuando, apremiado por las circunstancias, cambió de existencia y, encerrado en un convento, se sentó a escribir, contó entonces los sucesos que lo habían conducido a aquel trance. Y esos sucesos de su existencia eran amores de toda clase, violencias, libertinaje casi, afán de bienes materiales. Vida azarosa la de este bachiller en diversas disciplinas, más tarde hacendado, funcionario civil y militar y, por fin—en aquel convento donde se había refugiado—, fraile y poeta excepcional. A la medida de los grandes poetas del Siglo de Oro español, y tal vez, si bien se mira, un personaje renacentista.

Conocer la vida de Tejeda y a la par la obra, verso por verso, donde él nos refirió aquélla con sus mayores accidentes, es una tarea que debemos emprender más ampliamente todavía para estimarlo como es debido, en toda su verdad histórica, por cuanto fue el primer poeta de nuestra provincia y el primer poeta del país y sobresalientemente un gran poeta, puesto que fue un caso único en su tiempo, verdaderamente aislado de éste. Y presumimos que ello estuvo determinado por dos hechos: su cultura y su formación clásicas y su vida romántica. En mil seiscientos y tantos Tejeda era un verdadero romántico que años después escribiría como un clásico, pudiendo decir esto sobre todo si recordamos aquella frase de Marcel Proust citada por Arnold Hauser en su tratado sobre la literatura y el arte: «Seules les romantiques savent lire les ouvrages classiques, parce qu'ils les lisent comme ils ont été écrites.» Es decir, que son precisamente los románticos los que saben

leer a los clásicos, porque con tal espíritu fueron escritas esas obras. Con sensibilidad y temperamento románticos—fuera de toda escuela y anticipándose a ella con esa *alma romántica* que trasciende los tiempos—, Tejeda vivió su vida, y con esa misma sensibilidad y ese mismo espíritu, aquietados al fin, inmortalizó los avatares de su existencia, que cuajaron en versos clásicos, porque su cultura era tal y porque ésos eran los moldes que le proporcionaba el Siglo de Oro español. Por otro lado, en esa obra en general autobiográfica, también hallaremos el paisaje que a él lo cautivó: matices o referencias de Saldán, de Soto y de otros lugares de la ciudad y de la provincia de Córdoba. Así, por primera vez, entra esta tierra en la poesía argentina y a este contorno inmediato, a esta ciudad suya, Luis de Tejeda las llama en sus versos su «patria».

Actualidad y modernidad de Tejeda

Quizá pueda verse a Luis José de Tejeda como un símbolo de la Córdoba tradicional y de la Córdoba moderna (de la Córdoba nueva, diríamos hoy). Tejeda encarnó lo tradicional en su carácter de docto en el más alto y genuino sentido: su cultura era tan rica que antes de los veinte años había obtenido el título de bachiller en letras, artes, filosofía, teología, etc. Enrique Martínez Paz nos ha dejado un Prólogo [1] que no tiene desperdicio por lo que resume acerca de la vida y la obra de este cordobés genial: «Su saber llegó a ser, como su ingenio, extraordinario. No sólo la retórica, el latín, las artes y la teología le fueron familiares, sino también toda especie de humanidades: el griego, el hebreo, la pintura, la arquitectura, la música, la medicina y hasta la astronomía. Leía, según se dice, los libros santos en los textos griegos, latinos y hebreos, y versificaba en diversos idiomas extranjeros con igual dominio que en el propio; fue, en fin, el tipo del perfecto humanista» (página 25).

Este saber que representa lo tradicional, unido al mayor prestigio que constituye lo universitario, estaba ligado a una sed de aventuras que le otorgaban otra significación a su vida. Por allí es donde se ve florecer *lo nuevo*, la modernidad, ésa que otorga el fervor encendido de la sangre y que lo lleva a tantas aventuras amorosas y empresas individualistas, tales, las primeras, que su padre le obliga a casarse en ese umbral de la juventud para frenar sus incontenibles impulsos eróticos.

[1] *Coronas líricas*, por Luis de Tejeda (edición de la Universidad Nacional de Córdoba, 1917, precedida de una noticia histórica y crítica de Enrique Martínez Paz).

¿Qué diré, Señor, diré
que aquella Semana Santa
no confesé tantas culpas
mas que cometí otras tantas?

escribirá en su vejez el poeta. Jorge M. Furt [2] anota: «Al estudiar su obra, su vida, ha de verse cómo instinto y designio coexistieron en él y obedecieron a su propia naturaleza.» Martínez Paz, en el citado prólogo, nos dice: «Los halagos que el mundo ofrece a un mancebo rico en medio de una sociedad que permitía la licencia hicieron presa del joven Tejeda, que se entregó con desenfreno a devaneos galantes» (pág. 27).

A la vez que dotado de un talento múltiple y brillante, Tejeda había recibido de la naturaleza un físico por demás agradable, y ese afortunado conjunto—en un temperamento tan apasionado como el suyo—lo predisponía para las conquistas amorosas. Esa extraordinaria síntesis de vida y de cultura lo configuran no sólo como un poeta digno de interés histórico, sino con una atracción actual. En ese aspecto, Tejeda es actual porque hizo una poesía que entonces representaba siglos de avanzada para la literatura del futuro país, colocando su actividad a la altura de los clásicos del Siglo de Oro español y, por otro lado, porque encarnó el desprejuicio y hasta la irreverencia contra lo más dogmático y lo más tradicional. Es decir: lo dogmático *versus* lo dogmático. Y sin duda que en él todo era anticipo de un tiempo distinto. Hasta el hecho de tener una abuela india lo confirma en este aspecto. Como dijimos, Hernán Mejía Miraval era un conquistador que había venido a estas tierras acompañando a Jerónimo Luis de Cabrera. De la unión de Mejía con una indígena nació una criatura, María, quien sería la futura mujer de Tristán de Tejeda, abuelo éste de Luis de Tejeda, nuestro preclaro poeta. Esta mezcla de sangres lo convierte a Tejeda en un personaje americano y a la vez universal.

Por eso dijimos antes: la tradición y lo nuevo. La tradición como base, como sustento de la vigorosa personalidad intelectual, y lo nuevo como búsqueda (que encarnaba toda esa aventura de la Conquista), como aventura y sed de placer, a los cuales Luis de Tejeda dedica la existencia. El orden y la aventura. El orden de los conocimientos serios y profundos y la aventura de buscar aquello que, fuera de los claustros y de los libros, corone sus deseos más vivos. La satisfacción total del individuo. Tal es lo que Martínez Paz vuelve a decirnos: «El poeta, sus amigos, las damas de la alta sociedad, vivían en un torbellino de liviandades y desenfrenos que los arrastraban hasta la profanación de los templos» (pág. 30). Luis de Tejeda, por su parte, escribe:

---

[2] *Libro de varios tratados y noticias,* por LUIS DE TEJEDA (Buenos Aires, 1947). Lección y notas de Jorge M. Furt.

Eran linces mis deseos,
los afectos eran armas,
escalas los pensamientos
y llaves las esperanzas.

Ricardo Rojas, que exhumó la obra poética de Tejeda y la publicó por primera vez (edición de Librería de la Facultad, Buenos Aires, 1916) con el título de *El peregrino en Babilonia,* marca a fuego a la época en su *Historia de la literatura argentina* (vol. III, pág. 312): «Sacrilegios continuos, adulterios, hechicerías, concubinatos, poligamias horrendas, todo eso entraba, si no en las costumbres, por lo menos en la vida privada de aquellos tiempos que imaginamos tan distintos de los actuales...» Lanzado en esa atmósfera de pecado, de hechicerías, entre el fácil amor de las esclavas y el múltiple amancebamiento de las tribus, más el clandestino amor de la ciudad, me explico que se inflamara la sensibilidad exuberante y nueva de nuestra época, y que sintiera vibrar no ya en el aire las flechas eróticas, sino en su sangre las fieras felinas de la lascivia, según nos dice él mismo, con gracia un tanto culterana: «Y aunque allí el ciego apetito, / entre convites y salvas / ociosas de amor, hacía / las flechas y las aljabas...»

Sus tres primeros comentadores aquí citados—Ricardo Rojas, Enrique Martínez Paz y Jorge M. Furt—destacan que Tejeda no se sometió de ninguna manera a convencionalismos ni prestigios sociales, que no redujo su vida a esos cánones a los cuales subordinó, por otro lado, la formación de su pensamiento y de su espíritu. Escribe Furt, refiriéndose primero al abuelo del poeta: «el hecho de haber tenido sus hijos en una india denota por lo menos un desprejuicio tempranamente insólito (...) A indios taimados y sensuales se mezclaron españoles codiciosos y violentos». «Con ambas condiciones salieron (los) criollos. (...) El contrapeso de Guzmán (apellido materno del poeta) a los Tejeda violentos domina sin duda» (págs. x, xi y xii). Y hablando de la esposa del autor de *El peregrino en Babilonia,* dice Furt (pág. xiii): «Doña Francisca de Vera y Aragón debió ser madre resignada de sus nueve hijos. (...) Junto al marido turbulento e inquieto se ha de haber resignado a su misión maternal.»

Un Góngora en la Córdoba argentina

Sabido es que Córdoba dio después de 1660 a lo que sería siglos más tarde nuestro país argentino una gloria cultural digna de la España clásica, un talento gongorino que admira hoy por su dominio del verbo poético y por la condensación de su canto, al cual se transfirieron

las azarosas circunstancias de una existencia que asombra por la fogosidad del impulso vital que la sostenía. He allí una síntesis que se destaca y se recobra por la vigencia que mantiene, por la actualidad que adquiere en cuanto puede verse al poeta de hoy y de siempre como una cultura viviente, como una cultura servida, estremecida por la pasión. No el intelectual puro, no esa casi monstruosidad del erudito que supedita su pensamiento a un yugo libresco, sino el intelectual humano que deja de ser intelectual para constituir más bien una unidad extraordinaria de cultura y de sangre viva, dándonos así el artista «ideal», ese tipo de escritor que entre los clásicos españoles encarnaron Lope de Vega, Quevedo y Cervantes y que las grandes figuras del Renacimiento italiano consideraron como una medida singular de existencia y de creación artística. Un poeta que hace más de tres siglos pudo escribir en la Córdoba colonial versos de una casi modernidad como éstos:

Hoy la América se goza
de ver trocada en estrella
luciente del cielo y bella
la que en sus campos fue rosa.

Curiosidades del destino: alrededor de 1600, en la Córdoba española, Luis de Góngora escribe sus poemas inmortales. Medio siglo después, en nuestra ciudad, Luis de Tejeda, con idéntico estilo, concibe los versos que constituirán más tarde la piedra fundamental del edificio lírico argentino. Pero en su vida, más que al gran Luis español, Tejeda pudo parecerse a Lope de Vega, a Quevedo o a Cervantes.

Se desprende de los tres prólogos referidos que Tejeda vivió al cabo como un auténtico poeta y que se entregó en plenitud al amor y a la aventura. Después fue funcionario y fue soldado. En esos avatares sufrió persecuciones, hasta que, bordeando ya los cincuenta y ocho años, se vio obligado a refugiarse en un convento para librarse de los rigores a que estaba expuesto. Martínez Paz refiere (pág. 34) que «perseguido por la autoridad real, librada contra él orden de prisión y de confiscación de sus bienes, se refugió en el convento de San Francisco. (...) Le fueron embargados sus bienes de sus haciendas de Saldán y Soto y procedieron a su venta en pública subasta». Allí vistió definitivamente los hábitos dominicanos. Allí encontró la tranquilidad y el reposo indispensables para evocar ilustremente en *El peregrino de Babilonia,* en versos clásicos, su vida erótica y aventurera, a la vez que se producía su conversión definitiva, porque allí también floreció su misticismo en las gongorinas páginas de las *Coronas líricas*—según el título que le dio Martínez Paz—. Como dijimos, una arquitectura poética digna de la España

del Siglo de Oro fue legada a la posteridad en aquellos textos a los cuales deberíamos hoy retornar para estimar debidamente.

Los adolescentes terribles

Esa juventud intensamente vivida, esa mocedad rica en emociones, «esa vida enamorada»—anota Furt—, a la cual nos hemos referido antes, no deja de recordarnos la adolescencia «turbulenta» del genial autor de las *Iluminaciones,* en lo cual uno cree ver algo como un anticipo, como una versión muy anterior y muy americana de la vida aventurera de Arthur Rimbaud, aunque desde luego haya considerables diferencias de orden estético y personal. Aquél—en 1872—quería cambiar la vida por medio del verbo poético y proponía el desarreglo de los sentidos como vía para alcanzar las videncias. Este, el poeta de Córdoba, en 1625, quería vivir la vida. Pero ambos, coincidentemente, se situaban por encima de los prejuicios de sus distintas épocas y lugares; ambos eran anticonvencionales, antidogmáticos, y desafiaban a su modo—parece que además Tejeda era diestro en el manejo de la espada—las ideas de las respectivas sociedades de su tiempo. Ricardo Rojas escribe: «La vida de don Luis de Tejeda se caracteriza por una intensidad psicológica, un movimiento dramático, una pasión mundana y mística, frecuente en los poetas peninsulares de su tiempo, pero que pasma encontrada en un poeta colonial del siglo XVII en la Argentina» (pág. 298). Por otro lado, Martínez Paz anota: «en él se resumen todas las clases sociales dirigentes de la sociedad. Gustó de los placeres y supo salvar con valor y arrogancia las más duras pruebas. Hermoso y noble, puso su ingenio al servicio de su pasión y pecó ardientemente, tanto, que sólo su encendido amor podría excusarle, y al fin, cuando en torno suyo todo comenzaba a marchitarse, como Lope, Calderón y Tirso, cambió su casaca de soldado por la humilde túnica de lego» (pág. 35). Furt nos dice: «No desatendió sus bienes, ni evitó sus escapadas de viejo andariego y callejero por la ciudad y los ancones; pero fue desprendiéndose poco a poco de sus cosas materiales y creciendo en espíritu» (pág. XIV).

También como Rimbaud, Tejeda estará en discordancia con su medio y anatematizará después a su ciudad natal, llamándola «Babilonia»: «La ciudad de Babilonia, / aquella confusa patria, / encanto de mi sentido, / laberinto de mi alma, / aquella que fue mi cuna.» O esa otra referencia, entre tantas, de carácter negativo: «Un caracol de murallas / es esta ciudad sin Dios...» «¡Ay Babilonia enemiga!», exclamará en una expresión que parece arrancada del fondo de su alma. «Babilonia significa para el poeta—anota Rojas—la ciudad de corrupción y abominación, según el concepto de las sagradas escrituras; pero asimismo, y

más concretamente, la ciudad en que su vida había encontrado las tristes concupiscencias que ahora lamentaba, y a las cuales renunciaría más tarde: el amor, la gloria, la riqueza...»

Ese espíritu de rebeldía que hubo siempre en Tejeda lo vincula también con la indómita condición del genial adolescente francés. Veamos estos versos de nuestro don Luis: «Troqué por el vicio el gusto / que a la virtud me inclinaba / dando ganancia tan propia / por perdición tan extraña.» O aquellos otros: «... ¡Cuán desbocadamente, cuán sin freno 1 deseaba ver en mísera pobreza al rico, / fuese malo o fuese bueno! » Y de este modo tenemos que si uno concluye acá, en estas tierras cordobesas, vistiendo el traje eclesiástico y escribiendo poemas místicos; el otro—que contradictoriamente ha sido visto como un «místico en estado salvaje» o como un adolescente luzbeliano—termina en el Africa como buscador de oro—no ya del oro de las palabras que había perseguido en la alquimia verbal—, sino del vil metal que muchas veces enloquece a los hombres.

Un fenómeno literario de su época

Como aquellos que hemos citado, encontraremos en Luis de Tejeda muchos versos precisos y todavía frescos que dan vigencia a su canto en numerosos tramos e incluso, como advertimos ya, vinculándolos con su paisaje: «Para cantarlas me siento / sobre la arenosa falda / de este humilde y pobre río / que murmura a sus espaldas.» «Y así de un verde sauce / a la sombra siempre infausta / me senté a llorar despacio / sin saber por qué lloraba.»

Esta transparencia del sentimiento, puesta de manifiesto tantas veces, y esta diafanidad clásica de la expresión obligan recordar su famoso soneto a «Santa Rosa de Lima», cuya primera estrofa dice: «Nace en provincia, verde y espinosa, / tierno cogollo apenas engendrado / entre las Rosas soles ya del prado, / crepúsculo de olor, mayo de Rosa.»

No escapa a nadie que la armonía y la gracia y a veces el barroquismo de sus versos son legítimamente gongorinos, de tal modo que la singularidad de semejante voz lírica en aquel tiempo ha planteado algunas conjeturas. ¿Esta destreza y esta noble forma de adjetivar de que hace gala Luis de Tejeda eran extrañas a su época en estas latitudes del hemisferio? ¿Pudo darse un hombre y un escritor tan formado en aquellos años si no había acá un ambiente intelectual propicio? Desde luego que el autor de *Coronas líricas* debió estar por encima de muchos hombres de letras contemporáneos suyos, ¿pero qué otras figuras literarias de importancia florecieron en aquel tiempo y favorecieron el desarrollo y

la madurez de su talento en estas largas tierras que constituirían después el territorio argentino? Es claro que un caso similarmente genial pudo darse en el Lugones de *Las montañas del oro,* aunque ya éstas eran otras épocas y los vientos del universo corrían con mayor rapidez que entonces. Es decir, que podría verse a Tejeda—al igual que el autor del *Lunario sentimental*—como un verdadero fenómeno poético de su tiempo, para explicar el caso de algún modo. Con gran asombro, Martínez Paz exclama: « ¡Humanistas en Córdoba a mediados del siglo XVII, cuando no los había ni en España! » Y Ricardo Rojas anota: «Un poeta nacido por azar en este medio embrionario debía pertenecer más a la raza de sus progenitores que a la tierra de su cuna occidental. Luis de Tejeda es más bien un castellano del siglo XVII por su temperamento, su idioma, su sensibilidad, sus ideas» (pág. 332).

Así nos preguntamos: ¿es que tanto la vida como la obra del autor de *El peregrino en Babilonia* fueron hechos realmente anómalos en nuestras tierras, que en todo sentido se colocaban por encima de su época para anticipar otro tiempo, vital y estéticamente hablando? ¿Y de ese modo, vida y obra pueden aparecer cargados de modernidad? Quizá en nuestra poesía Tejeda con su expresión autobiográfica anticipa una época nueva, le otorga cierto dramatismo en el relato de las situaciones personales, poseen éstas algo de ese *pathos* que será, casi dos siglos después, el elemento más característico del romanticismo. Si en su vida se advierte el despertar de una conciencia distinta a su medio, en su obra se constata esa forma genial de adelantarse a su tiempo tanto que no se le conocen equivalentes ni mucho menos, ni en la poesía de su época ni en la literatura inmediata posterior, a la vez que quizá echa las bases para un pensamiento argentino.

Sin duda que muchos de sus versos siguen resonando en nosotros y dejándonos un sabor de poesía genuina, de *poesía vivida* no sólo cultural, sino existencialmente, como estas estrofas autobiográficas, ya que casi toda ella fue un repaso, un examen de conciencia, de su vivir anterior: «Dos hermanos míos a un tiempo / con mi mal ejemplo andaban / solicitando favores / de la engañosa Casandra.» // «Cortés ella y cautelosa / tan mañosa se los daba / que cada cual entendía / que era el dueño de su alma.» // «Porque sólo pretendía / empeñar prenda tan cara / al que primero le diese / de ser su esposa palabra.» // «Mi padre con las noticias / de tan rigurosa llama / incendio de sus tres hijos / y asolación de su casa, /// dispuso que me fuese / a pretensiones más arduas, / que me inclinaba a la Iglesia, / a la gran corte de España.»

Por otro lado, recordemos aquellos versos nacidos de una confesión dramática, reveladores de una apasionada intimidad: «Se cebaba mi lo-

cura / en los trajes, en las galas / y en el donaire lascivo / de las hermosuras vanas.»

En distintos pasajes habrá de referirnos tanto su relación con Lucinda como antes con Anarda y aquella abrupta como obligada despedida: «Levantéme como pude / dije: Anarda, por tu fama / me llevo el cuerpo conmigo / y dejo contigo el alma.»

Ciertamente que Luis de Tejeda—con el atractivo de su vida («una vida aventurera—anota Rojas—, con episodios dignos de Cervantes o Lope») y de su obra—requiere hoy una nueva lectura muy cuidadosa y un estudio histórico de su medio para recrear este ambiente y este tan novelesco personaje, tareas que hace un tiempo han empezado a ser encaradas [3] y que continuarán otros ensayistas interesados en el tema y en el conocimiento vivo de la época.—*FELIX GABRIEL FLORES (Avda. Río Bamba, 466. CORDOBA. Argentina).*

LOS VOCABLOS "ARBITRIO" Y "ARBITRISTA" EN EL NUEVO MUNDO

Quizá el título despierte ciertas inquietudes, ya que el problema de los arbitristas no ha salido todavía de sus fronteras. Intentamos, en este artículo, señalar algunas observaciones acerca del uso del vocablo *arbitrio* y *arbitrista* en la América hispana.

Para analizar los diferentes significados es necesario remontarse al primer *Diccionario de la lengua española* (1611), pues Sebastián de Covarrubias explicaba ya la complejidad en su uso y en su significado. Se detiene a señalar el sentido peyorativo:

> Y otras vezes arbitrio vale tanto como parecer que uno da; y el dia de oy ase estrechado a sinificar una cosa bien perjudicial, que es dar traças como sacar dineros y destruyr el Reyno [1].

Algo después aparece otra acepción derivada de *arbitrio* que define a las personas que los dan, es decir, los *arbitristas*. Hoy día sabemos que fueron intelectuales preocupados por los problemas económicos y polí-

---

[3] «Luis de Tejeda, el precursor», por OSCAR CAEIRO (*Criterio*, Buenos Aires, 12-8-71), y «Luis de Tejeda y el paisaje de Córdoba», por GASPAR PÍO DEL CORRO (*Revista de Humanidades*, Córdoba, julio de 1973).

[1] SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua española* (Madrid, 1611; reed., Barcelona, 1943); v. Arbitrio y Alvedrío.

ticos de España[2]. Aparecen en momentos de crisis y exponen sus opiniones en una serie de avisos, memoriales y expedientes. Proponen soluciones concretas, pero sus ideas no siempre fueron conocidas en su época. Su valor y arrojo sólo comienza a entenderse.

Durante centurias los arbitristas han sido interpretados como personajes de sátira, según el criterio de los escritores áureos. Cervantes es el primero en caricaturizar al arbitrista en el *Diálogo de los perros* (1612). Otros autores juzgarán al personaje como terreno apropiado para la sátira y se mofarán de las jactanciosas imposturas de los «desfacedores de entuertos[3].

Es de notar que el auge arbitrista se dio a partir de 1558 con el *Memorial* que Luis Ortiz[4] le envía a Felipe II y se mantuvo durante dicha centuria y mediados de la siguiente. En los siglos XVIII y XIX la palabra *arbitrio* retoma su antigua acepción y pasa a definir *tasa local, impuesto*. Sin embargo, el vocablo *arbitrista* conservará todavía una connotación peyorativa[5].

La voz «arbitrio» en el Nuevo Mundo

Nos interesa ahora, de modo más específico, dar cuenta de cómo se utilizó el término *arbitrio* y en qué sentido, en la época colonial, para investigar, más adelante, el fenómeno arbitrista. Comenzaremos por registrar el vocablo en todo tipo de literatura escrita, bien sean cartas, expedientes, actas, decretos, para luego examinarlo en obras de ficción. Nuestras pesquisas empalman con las investigaciones que se vienen llevando a cabo para la cultura e historia peninsular.

La primera referencia que tenemos, por ahora, es de 1570, donde *arbitrio* se emplea con un sentido de «hacer algo porque sí», salpicado de un matiz de desconfianza:

> los dineros se enviaban al arbitrio y distribución de quien yo no tenía opinión para el oficio[6].

Este sentido alternará con los otros significados del vocablo.

Algo después, en 1625, en el virreinato del Perú, encontramos varios usos del término, pero con significados muy diversos. En una sesión del Cabildo de Lima se discute sobre la difícil situación económica, pues «el día de oy no tiene esta çiudad un solo peso para poder gastar ni de

[2] Iris M. Zavala, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII* (Barcelona, Ariel, 1976), pp. 39-82.

[3] Jean Vilar, *Literatura y Economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro* (Madrid, Rev. de Occidente, 1973), caps. II y III.

adonde pero biendo las obligaciones que les corren» los concejales acordaron

> se sirba a su magestad con otros veinte mill pesos de a ocho rreales de manera que cada uno de los dichos *advitrios* se a de çervir a su magestad... [7]

El uso del término, en esta aseveración, se refiere a un impuesto que se debe pagar al fisco. El vocablo aparece rodeado de otros de significación semejante: «ssiça», «propios», «ynpuestos».

Otro significado para entonces es el que designa el dinero que los vasallos debían ofrecer a la autoridad. Se distingue del de impuesto porque aquí manifiesta no obligatoriedad:

> que cada uno penssaçe el *arbitrio que se podia dar a su magestad* [8].

En una sesión posterior del Cabildo, los allí reunidos recuerdan lo que se manifestó antes y deciden la cantidad que se le enviará:

> en rrazon de los *arbitrios* que se propusieron para serbir a su magestad esta çiudad con alguna cantidad de pesos considerables [9].

Es importante destacar el contexto en el que se encuentra el vocablo: «penssaçe el arbitrio», «los arbitrios que se propusieron», pues este empleo del término de «proponer algo» ligado con el valor de «impuesto» nos remite a otro significado.

En 1626 la palabra se usa con los significados ya mencionados y también con una nueva connotación: el dictamen o el consejo para obtener dinero. A este sentido particular se refiere Covarrubias en 1611; pero en el Nuevo Mundo, todavía, no tiene la connotación negativa que tuvo en España. Sin embargo, éste resalta en una nueva sesión del Cabildo. Se discute entonces el problema del abastecimiento de carne y cómo se habrían de financiar las carnicerías. Los concejales advierten:

> esta çiudad esta empeñada y no tiene de donde podello suplir y para ello den los *albitrios* que les pareçiere... [10]

Es decir, los diferentes pareceres para obtener el dinero. Pero el sentido permanece ambiguo, ya que también podría interpretarse con el sentido de «impuesto» o el de «consejo».

---

[4] Reeditado por Fernández Alvarez, *Anales de Economía,* XVII (1957), pp. 101-200.

[5] Vilar, pp. 46-54.

[6] Peter Boyd-Bowman, *Léxico hispanoamericano del siglo XVI* (London, Tamesis Book, 1971), p. 77.

[7] *Libros del Cabildo de Lima (años 1625-1627)*. Descifrado y anotado por Juan Bromley (Lima, Torres Aguirre, 1961), pp. 182-183. Agradezco al profesor Peter Boyd-Bowman la información sobre el término *arbitrio* que utilizo en las citas 8, 9, 11, 12, 13 y 14. El subrayado es nuestro.

[8] *Ibid.,* p. 182.

[9] *Ibid.,* p. 192.

[10] *Ibid.,* p. 321.

Nuestra pesquisa permite suponer que el vocablo tuvo un sentido equívoco en el Nuevo Mundo. Conviene subrayar que en algunas sesiones del Cabildo de Lima tanto la semántica como la ortografía varían.

Detengámonos ahora en un expediente del año 1761 de la Audiencia de Santa Fe de Bogotá, donde todavía se percibe el significado polisémico de este giro. El expediente consultado describe los festejos que se hicieron en el reino de Nueva Granada para el nuevo rey Carlos III (1759-1788). Fijaremos nuestra atención en las consultas que se llevaron a cabo para financiar las fiestas:

> [el Cabildo] ... lo hase assi mismo presente á la Superioridad de Vexelencia, para que se digne prouidenciar su superior *arbitrio,* en orden á la asignacion de otro Ramo... [11]

Aquí el término se utiliza como sinónimo de «juicio», de «opinión competente», pero en líneas posteriores toma otro significado y tiene el sentido de «medio para obtener dinero»:

> el Consexo Justicia y Regimiento, de esta Ciudad proponga con separación y con justificación los *arbitrios* que le paresiese combenientes [12].

Examinaremos ahora otra acepción bastante diferente de las ya mencionadas, «habilidad para conseguir lo que se desea»:

> para avanzar algo meter fuerza de remos y de cabos que es el unico *arbitrio* para poder montar las puntas [13].

Del sentido de habilidad técnica, de medio, el término *arbitrio* pasa a significar «ardid», «triquiñuela». Esta nueva connotación, posible influencia de los escritores españoles del XVII, aparece en la mordaz sátira del peruano Juan del Valle Caviedes (¿1652-1697?).

> [a los poetitas] *... los cuales hago callar*
> *valiéndome del* arbitrio
> *de tocarles una flauta* [14].

Reaparece también en obras de ficción. *El Iris de Salamanca,* drama de la primera mitad del XVIII mexicano, está inspirada en la vida de San Juan Sahagún, Patrono de Salamanca. El autor inserta también las riñas entre dos familias: los Manzano y los Monroy, y sus enredos amo-

[11] Daniel Samper Ortega, *Don José Solís, virrey del nuevo reino de Granada* (Bogotá, Biblioteca de Historia Nacional, 1953), LXXXVII, p. 249.

[12] *Ibid.,* p. 249.

[13] Fray Antonio Caulín, *Historia corográfica, natural y evangélica de la Nueva Andalucía,* BAE, CVII, p. 343.

[14] Juan del Valle Caviedes, *Obras,* intr. y notas de R. Vargas Ugarte (Lima, Clásicos Peruanos, 1947), p. 37.

rosos. A Clara Manzano la han enclaustrado para defenderla, y Luis, su adversario, opina que el *arbitrio* de esconderla no impedirá que él la encuentre [15]. Después de correr mucha sangre, el santo reconcilia y logra la paz y la unidad entre ambas familias.

Sueño de sueños, narración de finales del XVIII, tiene como trama un viaje onírico que emprende el autor con sus tres autores predilectos: Cervantes, Quevedo y Torres Villarroel. Analiza los cambios de época y escudriña los diferentes tipos y clases sociales. Descubre a los petimetres y se maravilla cómo se valen de mil *arbitrios* para ponerse los ajustados calzones de moda [16].

En la alborada del siglo XIX el mismo vocablo se emplea sin un sentido exacto. Así, por ejemplo, para el autor de *El Periquillo Sarniento,* Fernández de Lizardi, significa tanto consejo de una persona a otra como medio para alcanzar un fin. Veamos el texto. Don Antonio, compañero de prisión de Periquillo, le relata la anécdota que tuvo con un marqués. Para seducir a su mujer, éste le propone un ventajoso negocio en Chapultepec. «Yo vacilaba ante tal propuesta—explica don Antonio—, y para forzar mi salida de México el marqués 'apuraba todos sus arbitrios'.»

El vocablo empleado como «medio para alcanzar un fin» lo utiliza el mismo Fernández de Lizardi en el prólogo a la segunda parte de *El Periquillo Sarniento.* Le pregunta a su amigo: «¿Qué se dice de Perico? —Que es murmurador, crítico y que así no se enseña. —Si lo que quiere es ser editor y obtener lucro de los lectores es un 'arbitrio odioso e ilegal', pues está garantizando su subsistencia a costa de desacreditar a los demás.»

También lo empleará un personaje satírico que floreció en Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII, «el Duende ignoto». Este crítico personaje—cuyo seudónimo entronca con otros descontentadizos de dicho siglo—nos importa por su perspicacia al observar la sociedad que le rodea y por el lenguaje inquisitivo con que se dirige al nuevo virrey. En su sátira, aprovecha para darle la bienvenida y le participa su misión crítica:

> que se reduce a investigar cuanto pase y dar cuenta de cuanto suceda, en este gran teatro de la Nueva España... [17]

---

[15] CAYETANO JAVIER DE CABRERA Y QUINTERO, *Obra dramática,* teatro novohispano del siglo XVIII, ed. crítica de Claudia Parodi (México, UNAM, 1976), p. 59.

[16] JOSÉ MARIANO ACOSTA ENRÍQUEZ, *Sueño de Sueños,* pról. y selecc. de Julio Jiménez Rueda (México, UNAM, 1945), p. 128. La influencia de Quevedo y Torres Villarroel es indiscutible en esta obra, tanto por el tono moralizador como por la atención que le dedica a los grupos sociales.

[17] «El Duende de México», 1755. *Sátira anónima del siglo XVIII,* ed. de José Miranda y P. González Casanova (México, FCE, 1953), p. 167.

Según explica, el Duende conseguirá su propósito valiéndose de «noticias y avisos convenientes». Dentro de estos avisos, «guisados al estilo de Duende», veremos desfilar los problemas más cruciales de la época: desigualdad económica, falta de justicia, tiranía de los poderosos. Es decir, la letanía de cargos usual en la literatura arbitrista en lenguaje llano y sencillo. Según el anónimo Duende, regidores y alcaldes

tiranizan al vasallo,
defarudan al jornalero,
oprimen la pobre viuda,
dejan al púlpito en cueros (p. 175).

Se expresa con cierta malevolencia sobre la Iglesia al decirle al virrey que respete a los curas «como dioses, por sus altos ministerios». En verso seguido agrega:

Pero en el vuestro no entren,
que no es razón que el obsequio
divino se disminuya
por los humanos respetos (p. 175).

El «Duende ignoto» nos hace pensar en los homónimos que florecieron en España en la primera mitad del siglo XVIII. El «Duende de palacio» [18] y el «Duende crítico» [19], quienes zahirieron en versos populares al monarca, a sus ministros y a las autoridades eclesiásticas.

Volvamos a nuestro «duende mexicano» y observemos que su mayor animosidad es contra el pulque, la bebida que toman los indios. Le dedica más de cincuenta estrofas para condenarla implacablemente. Ofrece toda la gama de razones para señalar que es dañina, hasta terminar diciendo que al beberla se transforman en fieras los indios.

El «Duende» no ve solución a este problema; al contrario, afirma que «un celoso y de golilla» procuró hacer efectivas las resoluciones del Consejo

y por poco los magueyes
no le dan con una penca (p. 184).

Las recetas tampoco son factibles, en males tan arraigados, en una población entera que sufre las consecuencias de la marginalidad económica, social, política y cultural:

---

[18] Cf. ZAVALA, pp. 269-277.
[19] Cf. TEÓFANES EGIDO LÓPEZ, *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)* (Valladolid, Univ. de Valladolid, 1971), pp. 159-174.

Un mal de asiento no tiene
remedio ya en las recetas,
por ser como los arbitrios
que aumentan la Real Hacienda (p. 179).

Con relativa exactitud, aquí el vocablo *arbitrio* puede entenderse en el sentido de impuesto. Pero esa única interpretación no es totalmente convincente, pues el vocablo está inserto en un contexto donde cada palabra tiene una función no sólo connotativa, sino también una función sarcástica determinada. Esto nos induce a situar el giro en el campo semántico de «proyecto disparatado» sobre todo si lo ponemos en relación con la aseveración que precede: «Un mal de asiento no tiene / remedio ya [20] en las recetas.» El contrasentido consiste en prohibirle al indio beber, lo cual sería una ilusión, un proyecto irrealizable, porque a la autoridad le conviene mantener una situación donde el indígena permanezca enajenado y, por lo tanto, al margen de los problemas de la sociedad. O desde otra perspectiva que al virreinato le interesa el consumo de pulque porque suministra ganancias económicas y estabilidad política. Nos refuerza esta afirmación el bando del 22 de noviembre de 1776. Manda que los indios paguen al Acentista *(sic)* del pulque la sexta parte de sus ventas [21].

Una vez más notamos el sentido equívoco del vocablo en el Nuevo Mundo.

Arbitrista

En nuestras pesquisas la única referencia, hasta ahora, al famoso personaje que da los arbitrios la hemos encontrado en *La portentosa vida de la muerte,* de Joaquín Bolaños, obra tardía del siglo XVIII mexicano. En realidad, es una narración de tono moral y burlesco donde el autor quiere llamar la atención sobre la frivolidad en las costumbres de su época, terreno apropiado para pasar revista de las diferentes clases sociales. El barroquismo de la frase se observa hasta en enumeraciones que se siguen una tras otra. El personaje principal, «la emperatriz de los sepulcros», no logra una individualidad propia. Pero lo interesante para nosotros es anotar que una de las características del mismo demonio es la de ser arbitrista. A raíz de los argumentos que presenta «el Apetito» para conseguir los fines de la «Poderosa Señora», dialogan la muerte con el demonio, y este último se autodefine en estos términos:

[20] Nótese el cargado valor semántico del adverbio «ya» en este sintagma; ya = ahora.
[21] *Boletín del Archivo General de la Nación,* 11, núm. 3 (1931), p. 431.

> no hay consejero más astuto, sagaz y *arbitrista* que el Demonio...

La relación entre arbitrio-demonio nos hace recordar a don Francisco de Quevedo, quien fue el que satirizó más rigurosamente el fenómeno arbitrista, en *La hora de todos.* En el cuadro XVII, la crítica no se dirige solamente al arbitrista-individuo, sino que a todo un reino, donde cada habitante es un arbitrista. El «señor», simbolizando al rey, decide oírlos a todos y «toca a arbitrios» para discurrir cómo podría aumentar su riqueza. Para esto se «reúnen legiones de arbitranios» y sacando cada uno sus cartapeles empiezan a leer. El quinto arbitrio fue el que más convenció al señor. Da su aprobación diciendo:

> Este arbitrio con lo endemoniado asegura lo practicable [22].

El demonio en la obra de Bolaños es un arbitrista capaz de idear los más atractivos consejos, pues «los *arbitrios* que ha concebido mi malicia para abreviar la vida de los hombres se extenderán por todo el mundo universo» (p. 154). La conversación entre el demonio arbitrista y la muerte está enmarcada en un ambiente gubernamental y en una relación de monarca a monarca. Revisemos el lenguaje empleado por Bolaños: «intereses de mi monarquía»; «Todo el acierto de nuestros proyectos, en que van de por medio los aumentos de ambos Estados...»; «Ni pudiera yo asegurar a vuestra Mortandad la eficacia de este *arbitrio* que propongo a vuestra consideración, si no fuera fundado mi dictamen en la misma Santa Escritura» (p. 155). El vocablo arbitrio muestra aquí un claro sentido de «consejo económico». Para completarlo quisiéramos señalar—en la misma obra de Bolaños—un nuevo contexto donde se emplea el vocablo con el mismo sentido. A la muerte del profeta Samuel—dice el texto—el reino de Israel se hallaba arruinado y «en la más triste consternación», y el rey

> falto de consejo y sin poder dar *arbitrios,* vacilaba su corazón medroso, agitado de un torbellino de funestísimos pensamientos (p. 175).

Esta acepción evoca aquellos años de crisis de la historia peninsular en que proliferaron los arbitristas. En España, ya en el tardío siglo de las luces, la fiebre de arbitrios se había atemperado, con aquella España posible de Carlos III.

---

[22] FRANCISCO DE QUEVEDO, *La hora de todos* (Madrid, Castalia, 1975), p. 97. Véase sobre este tema JEAN VILAR, «Judas según Quevedo», «Judas arbitrista», *Francisco de Quevedo,* ed. Gonzalo Sobejano (Madrid, Taurus, 1978), pp. 110-111.

Sin embargo, en el mundo americano comienzan, al parecer, a tomar vuelo otra vez estos personajes.

La conclusión que se puede desprender de este breve cuadro es que en la América hispana el vocablo *arbitrio* se utilizó con todos los significados de la metrópoli. El giro parece haber viajado con conquistadores y burócratas al Nuevo Mundo.—*SARA ALMARZA (Dept. of Hispanic Languages State University of New York. Stony Brook, N. Y. 10021).*

Sección bibliográfica

CANDIDO PEREZ GALLEGO: *Sintaxis social,* Madrid, Editorial Fundamentos, 1978, 331 páginas.

Morfonovelística, publicada en esta misma colección hace siete años, introducía una nueva visión en el estudio de la crítica literaria, y en esa misma línea de ensayo arriesgado Cándido Pérez Gállego nos entrega *Sintaxis social.* La obra, dividida en cuatro planos, nos va a llevar a un estudio detallado de la lucha de la frase por buscar un contexto más amplio que la propia gramática, un espacio donde poder desarrollar su proceso comunicativo de un modo absoluto. El plano lingüístico abre la obra, adentrándose en el estudio de uno de los conceptos más importantes y problemáticos de la gramática transformacional: la estructura profunda. Ella es la que determina la interpretación semántica de la oración, es decir, su significado; pero la frase generada por esa gramática requiere un marco más extenso para su plena interpretación, se integra en la sociedad y la lingüística alcanza ese mecanismo de semiotización que es la sociedad. El autor hace un excelente análisis de los textos chomskyanos; sin embargo, se echa en falta una referencia a la crítica que los lingüistas de la semántica generativa hacen al papel desempeñado por la estructura profunda en la semántica. Lakoff llega a prescindir de ella. (Véase su artículo «¿Es necesaria la estructura profunda?», publicado en *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria,* Alianza Universidad, 1974.)

La obra prosigue con el estudio del plano semiótico. La frase nos lleva hacia una macrosintaxis que se halla inmersa en un contexto social, y es ahí donde el plano semiótico cobra su valor relevante. El autor pone de manifiesto el esquema pregunta-respuesta que nos hace pensar cómo la frase es la semiótica más válida en la comunicación. Y en este contexto es donde la lingüística ha de estudiar el destino de la frase y su relación con la sociedad.

La tercera parte de *Sintaxis social* se centra en un enfoque dinámico del plano informático. Este plano, junto con el social y el sintáctico,

crean un espacio de relaciones escritas; el informático orienta el social y se produce una expansión del hecho lingüístico al hecho social. Pérez Gállego estudia cómo se mueve esa información, qué canales la sostienen, cómo modifica la actuación cotidiana y qué se hace con los datos.

El último de los planos estudiados es el plano social. El autor hace una aportación a la crítica del modelo generativo, ya que al colocar a la frase en su contexto social nos encamina hacia un estudio superador de la gramática de frase que es la gramática textual que Petöfi y Van Dijk están desarrollando desde los años 74-75. Se hace un análisis de la relación sujeto-predicado en su implicación social, del que se infiere que la sociedad tiene dicha relación y comportamiento. Estamos creando una sintaxis social que en palabras del autor es «un artificio que descubre esa imagen prosística de los hechos sociales y convierte la menor frase integrada en un espacio (E) como un nexo que le une con un mecanismo exterior del que no es fácil separarse».

El libro se cierra con unas conclusiones realmente enriquecedoras y llenas de caminos abiertos a la investigación de la comunicación y comportamiento humanos. Es una obra de difícil lectura en la que el autor utiliza un gran acopio de citas, que agradeceríamos traducidas al castellano, y autores que vienen a ayudarnos en la comprensión del hecho social y lingüístico como algo interrelacionado. El autor ha realizado un trabajo que puede ser de gran utilidad para todas aquellas personas interesadas en el mundo de la pragmática, entendida como las relaciones entre expresiones, los objetos a los que aquéllas se refieren y los usuarios y contexto de uso de tales expresiones, siguiendo a Morris.—*CARLOS LABAY (Paseo de Cuéllar, 38. ZARAGOZA).*

G. CABRERA INFANTE: *La Habana para un infante difunto,* Barcelona, Seix Barral, 1979.

Ni la crítica entre jocosa ni la envainada defensa de la categoría literaria. *La Habana para un infante difunto* tiene, da, enlaza, muere y mata. Es decir, más indefinible que redentora. Si alguien quiere una frase mala definidora: «memorial de soledades». Pero hay más, muchas más para este libro-memoria-novela-dictado-pretensión. Usted se lee la biografía de Cabrera Infante y supone que lo descubre en medio de la novela, que es él con su quita y pon de ficción y vanidad. Lee de nuevo y los datos no son datos; son figuras que prometen una novela basada en hechos reales; tan reales como es nuestra realidad, la que construimos por incapacidad de ser dioses y permitirnos una realidad-verdad.

Pues ahí está el mérito: en que la novela no lo sea; el mérito de lo ambiguo, porque ambigua es la literatura (cuando deja de serlo se convierte en historia o en falsificación). No le crean una palabra a Cabrera Infante; ha dicho muchas veces que es un mentiroso (es decir, que cuenta *su* verdad, la suya, que ya es bastante). No crean una palabra de las historias de la novela: hay una sola y sustancial novela (la novela humana). La oscura y proyectada en la pantalla de sucesivos cinematógrafos (de La Habana, en este caso).

G. va a La Habana desde su pueblito natal; G. descubre La Habana; G. descubre los cines de La Habana (los de sesión continua); G. descubre las mujeres de La Habana (las habaneras de La Habana). Es la historia, una historia de un personaje: su historia. No crean que la novela es un homenaje al cine y su circunstancia; es un homenaje que el cine hace al hombre (su dimensión más cinematográfica). A Cabrera Infante no le hace falta ir más allá de la técnica cinematográfica para rodar su novela. Mucho montaje es La Habana para un infante difunto, o El infante para una Habana difunta (que lo será, ya lo anuncia el escritor), o El difunto para una Habana infante... Dénle las vueltas que quieran, hagan las progresiones que se exijan, vuelquen y retuerzan las palabras sobre un cristal resbaladizo, hagan, deshagan..., el Infante siempre en pie, que es lo suyo y para lo que se cita a escribir esta novela-memoria extensa. Quiero decir que no hay tapujos y que Cabrera I. hace un relato sin trampa ni cartón: eliges la memoria cuando te convenga, la ficción cuando la memoria se enrosca demasiado sobre sí misma, o pierde el pelo en la mutación de temporada; dejas correr tu sabiduría de lector por lo que cuenta y no cuenta del y sobre el sexo (el suyo y, especialmente, el de los otros: el que él no goza); te abandonas a la caricia de las habaneras (y hasta de alguna oriental muy digna con promesa de matrimonio); puedes, incluso, sentir tristeza por los pobres, cariño por las putas y vergüenza por ti. Puedes hacer lo que desees, porque siempre habrá alguien que te diga aquello de las mil lecturas del texto, de la situación del lector frente al autor, y otras mil delectaciones críticas/seudocríticas.

En *La Habana...* no hay nadie frente a nadie; hay alguien con, junto; a nada que te descuides eres tú mismo (si tienes la valentía de reconocerlo y la desvergüenza de saber que tú, yo, Buda, somos y seremos objeto/objetivo literario). ¿Que si yo conocía a Cabrera Infante? Sí; lo conocí hace algunas páginas: él no se quitó las gafas de un poco miope que le permiten conocer la existencia ni yo le dejé la capa para cubrirse; ninguno de los dos tenía frío ni calor; reconocíamos, nada más, que existimos; un largo saludo y cada uno sigue su camino.

Tengo muchas páginas señaladas en el libro; me siento incapaz de las citas. La palabra tiene harto trabajo en *La Habana...* y no sería honesto sacrificarla con el malentendido de unas frases sin su todo. Cuando se deja de ver una imagen en la pantalla, el ojo aún percibe un doble, difuminado, de ella. Cuando la palabra se va extinguiendo sobre el papel y bajo el ojo, algo queda de ella, impreso. Cuando Cabrera I. escribe «suspirar hondo, fosa sin fondo» (perdón por la cita) está haciendo eterna la palabra en fonética y visualización. Vea, vea los casos repetidos a lo largo de toda la obra. No lo critique porque es un efectismo: ¿qué hay de no efectista en la obra de creación? Vamos, amigo; no se engañe; reconozca de una vez que somos efecto. Y a caminar (las ciudades están demasiado poluidas; demasiada publicidad).

Llegado a este punto de la crítica dice usted que es todo muy ambiguo. Porque yo soy ambiguo y usted es ambiguo. Y la novela es ambigua y no vale la pena ponerse serio ni echarse a llorar diciendo cosas, levantando categorías que te llevan a una academia (y es una pena, porque las academias son ambiguas, aunque inútiles). La ambigüedad bien construida es el tono medio de *La Habana...* La ambigüedad como sistema literario, consciente, permanente, viva. Yo tenía notas para escribir algo serio, pero la propia novela me lo ha destruido. Hay algo que no confiesa Cabrera Infante (que nunca confesará, porque tiene que vender el libro) y es la burla que siente por su necesidad de escribir, de contar. Y ahí está, arriesgándose en el límite de lo posible, con su propia vida (parte de ella), bordeando lo verosímil, lo creíble, lo pudoroso; bordeando el límite de tu posibilidad como lector, de tu necesidad de creerte aquello como ausente, ajeno.

Sólo llego a comprender una necesidad final (y un tanto emboscada): la de Cabrera Infante cazar a Cabrera Infante. Si lo logra o no, lo sabrá él. Y acierto a vislumbrar también una propuesta que Cabrera hace a cada lector de someterse a la misma prueba. Para quienes no lo intenten (no lo deseen o puedan intentar) deja el juego de la palabra, no banal, pero sí no total; el juego en el que se entretiene quien no sabe penetrar más allá del más acá.

Y como los críticos no van a hacerle penetrar a usted la verdad o falsedad de necesidades, déjese de críticos, lea la novela-memoria-película-sinfonía-crucigrama, sueñe en voz alta, y no le diga a nadie lo que ha oído en sus sueños. Punto.—*PABLO DEL BARCO (Facultad de Filosofía y Letras. UNIVERSIDAD DE SEVILLA).*

J. M. RODRIGUEZ MENDEZ: *Los inocentes de la Moncloa,* edición de Martha Halsey, Editorial Almar, Salamanca, 1980, 107 páginas.

Con su «contraversión» de la realidad española, Rodríguez Méndez pretende acercarse fielmente a la vida social y cultural popular, a través de un teatro que es reflejo en gran medida de su propia experiencia vital, como ocurre con la obra aquí reseñada, que vio la luz hace ya veintiún años, en que rememora cara al público sus años de estudiante universitario y opositor en Madrid. Su localización en el estudiantil barrio de Argüelles concede a la acción un aire de tipismo sólo superado por esa dicción maquinal, obsesiva y todo lo que se quiera de los temas ante el espejo, tan bien reflejada en estos «Inocentes» monclovitas, víctimas del «civil» y «mercantil».

Pertenece R. Méndez al grupo de la llamada «generación realista», en unión de autores como Carlos Muñiz, Ricardo Buded y Lauro Olmo, que coinciden, como afirma la profesora Martha Halsey en la amplia y documentada introducción que precede al texto de la obra, en cultivar un drama radicalmente conflictivo, basado en una honda toma de posición ética ante la realidad totalmente opuesta a la evasión, la componenda, el consumo o la apariencia. Se trata de un teatro de testimonio social, que trae a escena la problemática de los marginados, las víctimas del complejo y sofisticado mundo, convertidos por autores como R. Méndez en protagonistas de sus dramas, procedentes de todas las clases sociales.

El teatro de R. Méndez pretende reflejar, según sus propias palabras, «los sufrimientos, frustraciones y esperanzas de la sociedad en todos sus estratos», abarcando desde los «infrahombres» a los «niños burgueses y canallas». Entre sus protagonistas se nota una mayoría de jóvenes en situación ahogada, con «un idealismo que se frustra violentamente», una vitalidad asfixiada. La tragedia de la juventud española, como subraya la profesora Halsey, ha sido el tema principal de su teatro desde que obtuviera su primer éxito comercial en el año 1960, precisamente con esta obra, *Los inocentes de la Moncloa,* reflejo de un ambiente experimentado por el propio autor, como ya se ha indicado, y en la que se aprovecha la ocasión para denunciar no sólo el sistema inhumano de las oposiciones, sino todo un mundo lleno de materialismos y artificios en cuyo fragor surge el olvido por lo esencial, un plusmarquismo atroz y sin fronteras, resultado casi esperpéntico, como ha resaltado José Monleón, «de una cultura que ha perdido sus medidas humanas y su perspectiva comunitaria».

De la denuncia concreta se hace así una extensión universalizadora hacia temas como la insolidaridad, la incomprensión hacia las personas

mismas con quienes ha de convivirse más directamente, la incomunicación, el egoísmo y cuanto haga olvidar «esa pureza» de haber terminado con todo sin empezar que R. Méndez trata de hacer valer ante los ojos del espectador atento.

Los inocentes, como todos los dramas de R. Méndez, señala Martha Halsey, constituye una auténtica llamada a la realidad de España y, por lo tanto, a la solidarización y la convivencia auténtica. Y concluye la profesora estadounidense: «Lo que muestra el drama es la masificación terrible del intelectual, la pérdida del albedrío individual, de la capacidad del individuo para poder decidir.»

La excelente introducción de Martha Halsey centra al autor y su generación en el contexto social y cultural español, a la vez que ofrece no sólo una panorámica general de su obra, sino además un detallado estudio bibliográfico, que acerca al lector a una comprensión de la evolución de su quehacer dramático.—*ANGEL GOMEZ PEREZ (calle Joaquín María López, 44. MADRID-15).*

ADORNO REVISITADO

THEODOR W. ADORNO: *Teoría estética,* versión castellana de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1980, 478 páginas.

La estética, motivo conductor en la obra de Adorno, habría de ser la coronación sistemática de su filosofía. Pero parece un destino de los intentos sistemáticos de nuestro siglo el quedar en fragmentos o resolverse en aforismos (de hecho, una de las secciones del presente libro está armada con rápidos *Paralipómenos).*

En la última década de su vida, Adorno se ocupó de estética en sus semestres universitarios, concretamente desde el curso 1949-1950. Es de suponer que ya entonces había recogido fichas y desarrollado apuntes sobre incisos que darían lugar a esta final *Teoría.* La organización del libro se debe a una propuesta del editor Peter Suhrkampf, quien quería dar una *Estética* adorniana en el catálogo de su casa, pero la muerte se lo impidió en 1959.

El texto ahora traducido empezó a dictarse en 1961, acaso sobre aquel material de clase previo, y hacia 1968 estaba hecha la mayor parte de la obra. También se sabe de una interrupción en 1966 (hasta el mes

de octubre) para concluir *Dialéctica negativa.* El 16 de junio de 1969 Adorno dictó el último de los textos conservados, sin poder cumplir el plan de ultimarlo a mediados de 1970, concentrando los materiales y retocando la organización del índice, no la sustancia de la obra. De este modo, pues, las cuatro secciones incompletas que se editaron póstumamente en julio de dicho año *(Teoría estética, Paralipómenos, Primera introducción* y *Teorías sobre el origen del arte),* a pesar de su desgarro formal, pueden considerarse la elaboración última del pensamiento estético adorniano.

Puede sintetizarse el discurso en siete ejes principales, teniendo en cuenta, además, la obra previa de Adorno, sea en una elaboración de conjunto—*Dialéctica de la Ilustración*—o en ensayos particulares, como los varios tomos de *Notas de literatura* y los trabajos de crítica musical. El intento de formulación abarcante de *Teoría estética* se ve favorecido por una prosa que no cae en el aforismo obsesivo o en la construcción barroca de los más trabajosos momentos del escritor.

1.° *El arte y la totalidad:* Hegelianamente, Adorno privilegia la categoría de totalidad como la identidad que todo lo abarca y que se realiza y conoce a sí misma. En este sentido, el arte *es* la totalidad y carece de libertad, pues está condicionado por el conjunto de los elementos qué en dicha totalidad operan. Contra esta totalidad y el ideal de humanidad que la guía se alzan el arte autónomo, el *art pour l'art,* y el arte en sentido eidético, o sea el Arte fijo, inmutable, esencial, que sobrevive a toda contingencia histórica. Tal Arte no existe: existen las artes históricas y la constante ampliación del concepto de arte en el devenir *(Gewordensein)* del todo, dentro del cual el arte es el despliegue de su propio concepto *(Entfaltung der Begriff).*

Esta imbricación del arte en la totalidad social identifica fuerza artística y fuerza productiva, pues el arte maneja la misma herramienta y posee la misma teleología que el trabajo útil. Ambos integran la productividad social.

No obstante, la progresiva profanización del arte (cuyo origen sea, tal vez, mágico-religioso) hace que, de hecho, gane una creciente autonomía y se torne más y más estetizante. Con ello, de algún modo, traiciona su concepto al crecer (he ahí una de las paradojas fundamentales de Adorno). «La identidad de la obra de arte con la realidad que va siendo y también con las fuerzas que la centran, que son reunidad por sus *membra disiecta,* por las huellas del ser en curso, lo emparenta con el mundo.»

Si bien el arte es parte de la totalidad social no tiene una relación inmediata con la sociedad: es la antítesis social de la sociedad. La bur-

guesía, por su parte, tiene un costado antiartístico, la intervención de la libido en el arte, el Kitsch. El burgués quiere un arte lujurioso y una vida ascética, cuando lo deseable—*para* Adorno y *para* su *paradigma* de artista—sería lo contrario.

Por fin, la sociedad hace de la obra de arte una mercancía, administrándola como un objeto de mercado y atentando contra su libertad. Es la tarea de la industria cultural. Se trata de la última consecuencia de una tesis ilustrada: la secularización del arte que, privado de toda trascendencia, se vuelve mercable, generando, dialécticamente, su opuesto: el antiarte. Tales categorías son insoslayables para la consideración adorniana de nuestra actualidad.

El arte autónomo, enclavado en un mundo dirigido desde niveles de superadministración, termina neutralizado, emasculado de su contenido. Es un arte meramente nominalista, que recoge uno de los destinos históricos de lo artístico, desde el objetivismo clásico al subjetivismo romántico: la actividad artística como formalización del azar. En ciertas manifestaciones del arte contemporáneo, por el contrario—ejemplos: la música aleatoria y la *action painting*—, se renuncia a actuar sobre el azar y se deja libre iniciativa al álea y a la técnica, que se transforma en fin de sí misma. Otra vez, el extremo proceso de la Ilustración genera su opuesto más radical. Arte, por fin, es, simplemente, todo lo que se autodenomina *arte*.

Formalismo, autonomismo, vanguardismo y esteticismo coinciden en algo: en la abstracción de la forma de toda implicancia referencial (contenido, para entendernos). Cuando esto ocurre, el arte deja de ver que la forma implica el contenido y que éste (el referente) remite a la totalidad social. El arte se abandona al poder y facilita las cosas a un mundo autoritario por naturaleza. He allí la potencialidad fascista de las vanguardias que señaló Walter Benjamin, entre Baudelaire y el futurismo. Y, nueva paradoja, en ello la vanguardia coincide con el arte decorativo burgués, que también es pura forma. De tal modo, las dos variantes autoritarias del arte actual—el formalismo y el realismo socialista, que quita al arte su específica forma de imbricarse en la totalidad—recaen en una inmovilidad adialéctica, son una falsa oposición.

El arte, en una de las fórmulas de Adorno, es «lo que tiende a la generalidad concreta» (frente a las generalidades abstractas de la filosofía). Entonces, lo social no le viene de afuera, sino que el desarrollo de su propio concepto. Si bien la cultura es residuo *(Müll:* sobrante, basura, el «excremento precioso» de Paul Valéry) y el arte es un sector del basurero, se dignifica en tanto manifiesta la verdad, o sea se relaciona con la totalidad. Es fetiche, pero de un doble carácter contradictorio en tanto duplicidad de sí mismo. O sea: dialéctico.

2.º *El arte como crítica social:* La unidad arte-sociedad antes explicada no es una unidad inmóvil y solidaria, sino contradictoria y crítica. Al tomar distancia de su contenido de verdad para formalizarlo en obra, el arte trata a la sociedad como provisionalmente ajena a él y en ese espacio de extrañeza vincular se instala la crítica. Esto ha sido así hasta el distanciamiento radical arte-sociedad en las formas contemporáneas. La sociedad es, ahora, la mera exterioridad del arte, y el arte es un fetiche desocializado.

3.º *Mímesis y verdad:* Al introyectar la totalidad, el arte se inscribe en la categoría de la verdad. De algún modo, es la representación de «eso que está afuera», el acuerdo entre la cosa y el intelecto que constituye la noción clásica de lo verdadero.

El arte contemporáneo apela a una novedad que consiste en amputar su vínculo con la totalidad social. Es un arte sin semejanza *(ohne Ausgleich)*, sin relaciones miméticas, un criptograma. Es un arte que ya no puede considerarse como verdadero o no, un arte que se desintegra al perder su integridad en la sociedad. Desde Beethoven, por ejemplo —siempre según Adorno—, la música tiende a esta pérdida.

Un síntoma de este proceso es la consideración de lo feo como estético, la recepción de la fealdad en el espacio de la estética, a partir de la *Estética de lo feo*, de Karl Rosenkrantz (1853). Viceversa, el Kitsch es lo bello como feo, la belleza sin contradicción, convertida en tabú. «La belleza es la fuga ante los vínculos miméticos», desmarca luego Adorno, huyendo, a su vez, del otro extremo, o sea el arte como un reflejo mecánico de lo real exterior.

Para explicar el contenido de verdad del arte, Adorno apela a la resbaladiza categoría de espíritu, algo que no se identifica, no obstante, totalmente con aquél. Es así como una obra puede estar animada por un espíritu de mentira. Todo contenido de verdad postula la existencia de una realidad sustancial, pero la consideración espiritual de la misma elude hacerlo como algo inmediato (como lo hace la cámara fotográfica, por ejemplo). Espíritu es lo mediato, lo sometido a distanciamiento, extrañeza, crítica.

Hay obras de arte contemporáneas que el mismo Adorno señala como aporías a sus principios: el hermetismo, la cosificación radical de la técnica, la realización de lo imposible (el inventario borgiano de *Funes el memorioso* o *El Aleph)*, la hazaña del virtuoso. Entonces: ¿hay que exiliarlas del mundo del arte?

Para Adorno, en suma, el centro de toda estética debería ser «la salvación de la apariencia» de las cosas *(Rettung des Scheins)* como legitimación de su verdad. Este es el nivel del arte: la confusión del ser y

la apariencia *(Wesen und Schein)*, a diferencia del discurso de la ciencia, donde es de rigor diferenciar.

También se desmarca Adorno del arte comprometido como lo entienden, por ejemplo, Sartre y Picasso. Le parece una actitud mimética incompleta, pues el compromiso es de la obra, objetivo, y no del sujeto. La verdad se da a partir del sujeto, con la destrucción de los intereses subjetivos de quien la conoce. No se oculta a Adorno que se trata de una de las grandes paradojas de nuestro tiempo. «El arte—concluye en un paralipómeno—es, enfáticamente, conocimiento, pero no conocimiento de objetos. Una obra de arte sólo conceptúa lo que la complexión de la verdad conceptúa.» Por ello, no hay arte sin valoraciones, no hay expresión sin sentido, no hay sentido sin momento mimético, sin carácter de lenguaje. Es decir: todos los extremos que hoy parecen agonizar en algo que sigue llamándose arte.

4.° *La historicidad:* Admitiendo, como en sus tesis sobre la Ilustración, compartidas por Max Horkheimer, que el arte es la profanización de algo originariamente mágico y religioso, Adorno advierte también cómo actúa residualmente la magia original. En un resto irracional en un mundo racionalizado por la empresa de la triunfante Ilustración, un residuo embrujado en un mundo desembrujado. En el arte objetivado y cosificado de la sociedad industrial, la magia sigue arraigada como una flora prehistórica.

La obra de arte resulta de la realidad histórica atravesada por el sujeto, por la objetivación histórica del sujeto. Es como el ser histórico subjetivo y fuera de sí. Pero este vaivén es, otra vez, dialéctico, y las tensiones de los opuestos dramatizan la vida del arte, en tanto busca su síntesis conciliadora. Las obras deben comportarse como si lo imposible fuera en ellas posible, como si estuvieran constreñidas a ir contra la propia constricción de la historia, como si fueran absolutas (lo son en proyecto), siendo, finalmente, relativas a un tiempo y a un espacio. Benjamin ya dijo que el arte se construye como perenne, pero está obligado a representarse (a volverse a presentar como si fuera la primera vez) constantemente, y esa es su perennidad. El arte niega incesantemente su coseidad, se revuelve sin cesar contra sí mismo. Todo arte, aun el conservador, es polémico por negativo. La idea de un arte afirmativo es una contradicción en los términos, un monstruo lógico.

Adorno concluye esta excursión por la *negatividad histórica* (la continuidad que no cesa) del arte enfrentando la categoría de novedad (y su institucionalización, si se quiere: el esnobismo). Lo nuevo deviene de la libertad para romper con lo viejo, pero se convierte en negatividad

abstracta. Niega porque niega, se deshace de lo viejo porque es viejo, sin reparar en su contenido concreto. Renueva indiscriminadamente.

Esta invariante es la debilidad de lo esnob. Lo esnob es lo opuesto a lo moderno, que consiste en distanciarse de los modelos extenuados e impotentes. Ejemplo de esnobismo generalizado son las renovaciones anuales de los modelos en la industria, auténtica antinomia de la verdadera novedad estética.

5.º *La ambigüedad:* Aparte de la mediatez que une el arte con la totalidad en un gesto espiritual, el lenguaje estético da su propia vuelta de tuerca para constituir la obra. El lenguaje del arte no es comunicativo, sino mimético. Es constituyente de la obra y, a la vez, su enemigo mortal, pues carece de habla; es prioritario, justamente, en tanto inefable. «Lo voluntario de la involuntariedad es el elemento vital del arte, la fuerza del criterio establecido en el dominio artístico, sin lo cual quedaría desvelada la fatalidad de tal movimiento. Los artistas conocen todo dominio como su sentimiento de la forma.»

El lenguaje del arte es de talante infantil, aproxima al hombre a la condición animal. Es como el lenguaje de un loco o un *clown,* un enigma con apariencia de lenguaje. Llevado a su extremo, este lenguaje da, en el arte moderno, una suerte de jeroglífico cuyo código se ha perdido, una apelación indescifrable a algo vagamente pasado, un mundo carente de contenido, por lo mismo que es indescifrable e inseparable de la forma. Enigmático (por su carácter de ruptura o demolición: *Abgebrechensein)* y no misterioso, pues carece de dimensión trascendente.

Este espesor peculiar del lenguaje estético permite a Adorno decir que todo arte es un oxymoron, o sea lo contrario del epíteto: un predicado que contradice las notas definitorias del sujeto. El arte no se ocupa de la nieve blanca, sino de la luz negra. Abre la brecha entre ser y parecer, conflictúa dialécticamente los términos, enfrenta lo manifiesto y lo latente (esto según la terminología semiológica de Freud), opera con paradojas y ambigüedades. Por el contrario, el arte didáctico es otra contradicción en los términos, el arte recuperado por la autoridad que niega el juego libre y dialéctico de las partes.

Es de rigor, para Adorno, oponerse, entonces, al arte tendencioso y comprometido, que clausura la obra y la convierte en un objeto cerrado. Un texto ajeno a las tendencias, como *Werther,* ha hecho más que ningún otro por el desarrollo de la conciencia burguesa. A través del ludismo de niños y payasos, Samuel Beckett narra el drama de la desintegración del sujeto. La contrafaz es el «adulto» realismo socialista que, comparado con las obras beckettianas, resulta pueril.

Como síntesis de esta vindicación de la ambigüedad como inherente

al lenguaje artístico, Adorno recupera, en el espacio conciliador de la estética, la belleza y la fealdad como sus dos momentos necesarios.

6.º *Neoclasicismo:* Si hubiera que encasillar la teoría estética de Adorno en alguna categoría consabida, no sería errónea la elección de la casilla neoclásica. No hay una declaración de principios clara en este sentido, pero dispersos síntomas permiten cristalizarla.

Adorno es enemigo de admitir la llamada «belleza natural», por ejemplo. Naturalmente bello es lo que percibe un contacto inmediato e irreflexivo con el objeto. Es decir: no hay mediación ni espíritu, no hay arte. La mínima palabra interpuesta entre el percepto y la cosa ya la convierte en artística y desaparece su inocente naturalidad.

Como todo clásico, amante de la categorización, de la «clase», Adorno distingue entre arte alto y bajo, entre gran y pequeña obra. Beethoven es la experiencia interiorizada de la vida externa, convertida en sentido. Es el «gran» arte. El jazz es una mera sublimación de estímulos somáticos. Es el arte subalterno, regresivo, al igual que el arte que se proclama autónomo.

Abundando en lo mismo, y con cierta melancolía (tan adorniana) por el bien perdido, el filósofo reanuda los vínculos del arte por el arte y la industria cultural, la disimulada citación del arte en la vida cotidiana, el aburguesamiento de la obra, puesta al servicio del bienestar. El arte del circo, la vulgaridad burguesa de la opereta, el anuncio de publicidad de nuestros días, todo patentiza la caducidad de lo trágico, la pérdida de la capacidad trágica.

Arte como objetividad (no inmediata, claro está; no «natural», sino mediada por la actividad del sujeto, y no creada por la subjetividad, como pensaban los románticos), he allí la lapidaria fórmula del neoclásico Adorno.

Si se tratara de sintetizar el apretado discurso, se podría hacerlo en torno a la categoría de *enigma*, síntesis, a su vez, de la mímesis y la racionalidad, forma arcaica del pensamiento que atraviesa los siglos ilustrados y llega a la contemporaneidad con la denominación de *arte*. Este tiene un contenido de verdad que es la negación de la existencia (*Dasein:* ser inmediato y objetivo, el ser de eso-que-está-ahí) y la cristalización de la historia en curso (cristalización provisoria, pasajera, histórica). «La determinación del arte a través de la apariencia estética es incompleta: la verdad tiene al arte como la apariencia de lo inaparente.» La obra misma, como hecho histórico que es, está siempre inacabada (la *opera aperta* de Eco): es un proceso, y este carácter procesal es su carácter central. Las obras de arte auténticas son «la escritura inconsciente de su época».

Por esto, al considerar las teorías sobre el origen del arte, Adorno las cuestiona por igual. Tanto a Croce, cuando pone la espontaneidad expresiva como punto de partida, como a los que hablan de la profanización de lo sagrado, como a Hauser, cuando ya detecta rasgos naturalistas en el arte del paleolítico. El arte no tiene origen, pues nada lo tiene en la historia, como no sea origen mítico: el Mito de los Orígenes. El arte se legitima a cada momento por medio de la *ratio* y la *mimesis,* en el seno de las relaciones sociales, siendo el placer de la experiencia y el saber intuitivo (con un sujeto que intuye, sin el cual se cae en un saber descabezado, en una conciencia cosificada). Eros y conocimiento.

Otra laguna a llenar (como la de la caracterización neoclásica, que no manifiesta Adorno explícitamente) es la del arte imbricado en la vida. El neoclasicismo adorniano se reclama de Kant, exige la contemplación desinteresada como presupuesto del arte. ¿Dónde colocar, entonces, a la arquitectura, que, por definición, se ocupa del espacio que debe ser «usado»? ¿Acaso sólo es arte lo no utilizable, lo no instrumentable, lo inútil? ¿No puede ser estético el diseño de un tenedor o una caja de fósforos, de un automóvil o una silla, como quería Le Corbusier que se entendiera el diseño? Es significativo, en esta línea, leer las invectivas de Adorno contra el *Jugendstil* (su equivalente español sería el modernismo), por su intento de estetizar la vida cotidiana, desde el anuncio de publicidad hasta la vajilla.

Esto lleva a un segundo interrogante, pues también es obra del *art nouveau* y sus variantes el intento de estetizar lo industrial. Estético puede ser un fundido de acero y una parábola de hormigón puede ser una escultura. Desde luego, nada de esto es considerado por Adorno (que tampoco engloba en la experiencia estética el cine, por ejemplo).

Tal vez haya en estas lagunas una no dicha definición del arte como artesanía, obra personal y conclusa del principio al fin por la mano del artista, obra firmada y única, en definitiva. Otro rasgo de neoclasicismo, pero otra limitación flagrante en cuanto al alcance de la meditación adorniana, siempre teñida de melancolía por la gran época pasada, siempre quejosa de los rasgos decadentes, degradados, empobrecidos, de la vida contemporánea. Viceversa—también por la línea de melancolía—, podría preguntarse: cuando hace apelaciones a la expresividad de la música, ¿con qué código descifra dicha expresividad? ¿No da por sentado un asentimiento en torno a la música como el lenguaje sumo del arte, donde el significado y el significante son esencialmente inseparables? Todo arte tiende a la música, pero la música como lenguaje donde «mueren las palabras» es también cosa pretérita.

La construcción adorniana tiende a lo impecable y, por vía del rigor, a la solidez. Partiendo de Hegel y Kant y contorneando a Marx y a

Freud, llega mucho más acá que otros coetáneos (es evidente, por ejemplo, cómo supera las temibles limitaciones de Georg Lukács). Pero, siguiendo su línea de lealtad a la historia, ¿no convendría circunscribirla en su alcance a la era de esplendor burgués, o sea de la burguesía como clase ascendiente, como clase revolucionaria y, en la economía de competencia, como clase que institucionaliza socialmente la función crítica? De otro modo, se corre el riesgo de hablar a las sombras, a ese mundo subterráneo donde yacen, enterradas, las ilusiones revolucionarias de una clase actualmente dominante, lejana ya de todo proyecto de cambio o de cuestionamiento radical de lo existente.

Mucho ha llovido desde entonces. La burguesía ha dejado de ser revolucionaria. La clase obrera no lo es, al menos en acto. Filósofos como Adorno se ven obligados, por fidelidad a un sistema de pensamiento que exige el cambio histórico como condición de la existencia de la historia misma, a buscar quien ocupe el rol perdido. En este orden, tal vez el arte sea sobredimensionado por Adorno, quien le otorga un papel crítico-social muy similar al de la clase revolucionaria. Ya que los trabajadores no hacen la revolución que «deberían» hacer para cumplir con los sistemas filosóficos del siglo redentorista social, pues que vengan los artistas a comportarse como trabajadores revolucionarios.

El arte es capaz de conservar la conciencia crítica de la sociedad cuando ninguna fuerza social ya la ejerce. Es capaz de salvarse de la cosificación y de la fetichización, ocupando así, el artista, el sitio del antiguo revolucionario. Y sigue dibujado, en el horizonte de la historia, el proyecto mismo de la revolución, tal como se proyectaba en la edad de oro de la conciencia revolucionaria burguesa. Estos parámetros sirven para encuadrar la teoría estética de Adorno como la explicación del arte según las líneas dominantes en la mentalidad burguesa durante la época en que la burguesía era una clase ascendiente, y dentro de las condiciones de producción social que imperaron, con plenitud, hasta la primera mitad del siglo XIX. A partir de los poemas de Baudelaire y de las teorías de Rosenkrantz, el mundo tiende a salir del esquema adorniano, y todo lo que puede equivaler a una consideración estética de la segunda revolución industrial le es totalmente ajeno.

En este sentido, poner límites concretos a su alcance es lo más saludable que puede hacerse con el *corpus* de sus doctrinas estéticas, porque es situar a Adorno en la historia, fuera de la cual ni él quiso decir nada, ni tendría sentido buscarle una suerte de helada eternidad. Fue un lector de Marx a la luz de Hegel y un hegeliano teñido de un sutil platonismo. Fue un platónico marxista, lo cual es mucho decir, porque se trata de una fórmula difícil de fraguar y poco compartida. Y si exa-

geró la defensa de una pureza crítica del arte en medio de un mundo que iba (y va) perdiendo con entusiasmo las buenas maneras críticas de otrora, vaya lo uno por lo otro.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

JUAN RUIZ, The Archpriest of Hita: *The Book of True Love.* A Bilingual edition. Translation by Saralyn R. Daly. Old Spanish edited by Anthony N. Zahareas. University Park and London: Pennsylvania State University Press, 1978. X + 454 páginas.

En la década comprendida entre 1970 y 1980 se han publicado ocho ediciones importantes del *Libro de buen amor* [1], entre ellas dos ediciones bilingües con traducciones al inglés y dos ediciones con sólo la traducción inglesa. Una de éstas, la hecha por Rigo Mignani y Mario A. di Cesare (Albany: State University of New York Press, 1970), nos da una versión literal, en prosa, de los versos de Juan Ruiz. Aunque más cuidada que la traducción de Elisha K. Kane (Nueva York, 1933), la obra de Mignani y Di Cesare deja de captar a menudo el primor y sutileza del lenguaje del Arcipreste de Hita, condensando a veces algunas expresiones del texto español con la concomitante y obvia pérdida de la gracia del original. La segunda traducción, ésta en verso, y publicada mucho después de acabada por el autor—en 1975—, es la de Mack H. Singleton, obra de modesto valor.

En cuanto a las ediciones bilingües, la primera que se publicó en esta década es la de Raymond S. Willis (Princeton: Princeton University Press, 1972), en la cual se ofrece una traducción poco rigurosa del *LBA* y se esclarece a la vez el texto del *LBA* basado en el códice de Gayoso de 1330.

La más reciente—y mejor—edición bilingüe del *Libro de buen amor* es indudablemente la realizada por Saralyn R. Daly, quien trabaja con los textos originales del *LBA* editados por Anthony N. Zahareas. La colaboración no ha podido ser más apropiada. Profesora de inglés y lin-

[1] Además de las ediciones bilingües y traducciones que se comentan en esta reseña, hay las siguientes: *LBA*, ed. María Brey Mariño, Madrid, Castalia, Odres Nuevos, 1971 (8.ª ed., que incorpora varias sugerencias ofrecidas en reseñas de esta obra desde su primera impresión en 1954); *LBA*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Magisterio Español, 1972; *LBA*, ed. Jacques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1974; ésta muy superior a la que había cuidado J. Cejador y Frauca en la misma colección, en 1913; *LBA*, edición crítica y artística de Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor, Madrid, Aguilar, 1976: excelente modernización de su edición paleográfica (Madrid, CSIC, 1965), con amplias reproducciones iconográficas.

güística en la California State University (Los Angeles), Daly ha publicado una biografía crítica de Katherine Mansfield, varios cuentos y numerosos poemas de su propia creación. Zahareas, por su parte, se ha distinguido tanto en el campo de la literatura española medieval (*The Art of Juan Ruiz,* Madrid, 1965) como en la literatura moderna (*Visión del esperpento,* Madrid, 1971). Catedrático en la Universidad de Minnesota, Zahareas es un insigne maestro de filología que conoce como pocos las principales obras medievales españolas. Desde todo punto de vista, la combinación Zahareas-Daly ha sido ideal para una edición y traducción ejemplar de la obra más extraordinaria y hoy más leída de la literatura castellana de la Edad Media.

Dicha edición empieza con un breve prefacio (pp. IX-X), seguido por una introducción histórico-crítica, utilísima y muy bien documentada (páginas 1-14) y una explicación minuciosa de las normas seguidas para la edición y traducción (pp. 15-18). A continuación, el texto bilingüe, en columnas paralelas (pp. 20-433), complementado por una «Reader's Guide», guía para el lector, en la cual se ofrecen numerosas y claras explicaciones del contenido literario (*i. e.,* alegorías, temas y motivos) y versificación de la obra, como también una lista íntegra con definición de los instrumentos musicales—treinta y ocho, en total—que se nombran en el *Libro de buen amor* y una síntesis de la clasificación de cuentos tradicionales según Ian Michael. La edición y traducción acaban con una bibliografía selecta. La bibliografía—comentada, además—presenta y explica la más reciente labor científica que se ha publicado sobre el *LBA* en inglés, español, francés, italiano y alemán. En total, se citan doce ediciones, nueve estudios bibliográficos y más de ochenta libros y artículos generales y específicos sobre la vida, obra y época de Juan Ruiz.

Todos los manuscritos del *LBA* están desprovistos de una porción notable del episodio, sacado del *Pamphilus de Amore,* que se relata entre las estrofas 583-891. La escena de la comedia elegíaca latina que falta en el *LBA* viene resumida por Daly y Zahareas en la «Reader's Guide» (pp. 438-439)[2]. En este caso, quizá hubiese sido mejor incorporar al texto la traducción inglesa de dicho pasaje, junto con la versión española del mismo, hecha por Criado de Val y Eric W. Naylor, en su edición del *LBA* (Madrid, 1965, pp. 620-23).

Textualmente, la importancia de la edición bilingüe de Daly y Zahareas radica, ante todo, en ofrecernos la primera valiosa traducción inglesa en verso desde 1933. Su valor consiste, además, en proporcionarnos una traducción que se basa escrupulosamente en el manuscrito salman-

[2] La obra latina se reproduce en GUSTAVE COHEN, *La «comedie» latine en France au XIIe siècle* (París, Belles Lettres, 1931), vol. 2.

tino de 1343, el más cabal de los manuscritos del *LBA*. Las siete *lacunae* del manuscrito de Salamanca se completan con el manuscrito de Gayoso, cuyas variantes, como también las del fragmento toledano, se señalan claramente en el texto. Se moderniza el texto español sin sacrificar, sin embargo, la fonología antigua (así, por ejemplo, se convierte *qual* en *cual, vno* en *uno, lyevan* en *llevan,* etc.). En la mayor parte de los casos se reducen las consonantes y se juntan palabras según el uso actual (e. g., *aun que* > *aunque, seguir la* > *seguirla,* etc.).

Esta edición y traducción del *LBA* lleva varios dibujos que elucidan el valor cómico y paródico de la obra. Magníficamente hechos por Lisa Fedon, los veinte esbozos, como aquellas ilustraciones que acompañan la edición de Elisha Kane, arriba citada, son en sí mismos una simpática adición a un texto que se lee ya por su propio mérito con tanto interés y gusto. En cuanto a dibujos, merece destacarse también la labor artística de Glenn Ruby para la cubierta de esta espléndida edición.

La traducción del *LBA* que se encuentra en la presente edición se sirve en manera muy limitada de una traducción preliminar que hizo el medievalista Hubert Creekmore en los años 1954-55, bajo contrato con Las Americas Publishing Company [3]. Después de la muerte de Creekmore, la casa editorial, queriendo completar y mejorar la traducción de Creekmore, se la pasó a Zahareas y Daly, quienes se pusieron a revisar aquella versión preliminar del *LBA,* para la cual el autor, desafortunadamente, había utilizado un texto antiguo de poco mérito junto a la edición modernizada de María Brey Mariño (Madrid: Castalia, 1954).

La tarea de nuestros traductores no fue fácil. Primero tuvieron que establecer el texto, empleando diligentemente los tres manuscritos existentes del *LBA*. Daly pasó luego a concentrarse en la traducción en verso, algo que llevó a cabo con verdadera maestría y ejemplaridad, manteniéndose siempre fiel al humor, ambigüedad y comicidad del texto original. Cuando es imposible una versión literal del texto español, Daly muestra un especial acierto para escoger las palabras y frases que captan sumamente bien el sentido del poema de Juan Ruiz. Así, por ejemplo, con verdadera perspicacia la frase en 71d, «con fembra plazentera», se traduce por «*a pleasing woman who is compliant, too*», mientras que, para satisfacer los requisitos de la rima en 502a, «manjares» se amplía ingeniosamente a la forma «*hors d'oeuvres and many sorts of food and fine liqueurs*».

En su reseña del libro que ahora examinamos, mi distinguido colega Joseph Snow *(Speculum,* 55 [1980], pp. 392-395) hace una debidamen-

[3] Un buen ejemplo de la habilidad que tenía Creekmore como traductor, de manera especial para versos líricos, se nota en su antología *Lyrics of the Middle Ages,* Grove Press, 1959, pp. 115-18.

te breve comparación entre una estrofa del *LBA* traducida por Daly y el mismo cuarteto traducido por Singleton y Kane y concluye que la traducción de Daly es, por lo general, más literal (una «virtud» en sí misma), pero menos artística. Sin embargo, conviene subrayar que Daly se muestra verdaderamente ingeniosa en muchas partes de la traducción.

En su afán de mantener vivo el espíritu de las palabras de Juan Ruiz, Daly, por ejemplo, se permite la libertad poética de reemplazar una heroína ignorada por el lector inglés, Merjelina (211c) por dos figuras medievales más conocidas: Heloise y Nicolette. En muchos casos, además, aquellos proverbios españoles cuya traducción literal tendría poco sentido para el lector inglés se sustituyen por aforismos corrientes en el léxico inglés. Por consiguiente, un dicho como «faze el perro berrecho» (954d) se cambia legítimamente por: *you can't get blood from turnips.*

La destreza con que Daly domina su labor de traductora se manifiesta en todos estos y otros numerosos ejemplos, demasiados para citarlos aquí. Baste decir que en esta edición bilingüe del *Libro de buen amor* se toma en serio la creencia en que la traducción es, ante todo, interpretación. A través de su profundo sentimiento por el valor de la palabra escrita y gracias a su genial habilidad para captar el mensaje de la poesía del *LBA* en su conjunto, Daly nos ofrece una obra preparada con cariño y con envidiable capacidad. Con la excelente colaboración de Zahareas, quien ha editado con tan genial escrupulosidad el texto antiguo sobre el cual se basa toda esta traducción, tenemos una versión pulcra, que bien puede—y debe—servir de modelo para toda edición bilingüe de los textos clásicos españoles. No nos sorprende, pues, que una obra tan bien hecha haya ganado el prestigioso «Harold Morton Landon Translation Award», otorgado por la Academy of American Poets.—*BRUNO MARIO DAMIANI (The Catholic University of America. WASHINGTON, D. C. 20064. USA).*

STANLEY FINKENTHAL: *El teatro de Galdós,* Editorial Fundamentos, 1980.

La Editorial Fundamentos, en traducción de Bruno de Jesús, nos presenta analíticamente uno de los aspectos menos conocido y analizado de Galdós: Galdós, autor teatral, dentro del ámbito sociopolítico de su momento.

No cabe duda que, pese al juicio sumamente positivo que, en su momento, emitió Pérez de Ayala sobre el teatro de Galdós, la crítica seria y responsable no ha tratado seriamente la faceta de Galdós como autor

teatral. Y, sin embargo, Galdós asumió la faceta dramática con extraordinario interés.

El autor se plantea la faceta dramática de Galdós en términos de realidad social y dentro del marco histórico en el que los dramas se desenvuelven y se representan. «Las preocupaciones sociales de Galdós—a nivel teatral—tienen mucho que ver con las actuaciones, los sentimientos, el tono y las ambigüedades de sus personajes, según ellos van afrontando las sucesivas crisis de sus vidas. Lo que encontramos en Galdós es una visión y una perspectiva de las instituciones sociales españolas, no un dogma o una doctrina política» (p. 11).

El planteamiento que adopta el crítico es revisar cada obra de modo independiente para reinsertarla después en el desarrollo del teatro de Galdós y en relación con la época.

Tras un análisis pormenorizado de las piezas dramáticas clave en Galdós—*Realidad, La loca de la casa, Electra* y *Santa Juana de Castilla*—, el autor ve en Galdós al dramaturgo que intentaba propagar las ideas modernas por medio del teatro: la ascensión de la clase media frente a los poderosos; la nobleza; el tema de la influencia del clero y el ejército como encarnación de los valores del viejo orden.

El autor no cae en la tentación de considerar a Galdós buen dramaturgo por el mero hecho de ser un autor comprometido, aunque la mayor parte del ensayo resalta la importancia sociológica—innegable, diríamos nosotros—y moral de Galdós ante la historia.

El ensayo sigue un orden cronológico, es decir, va analizando las obras desde el punto de vista de su aparición, al tiempo que plantea los indudables problemas que para su representación existieron. Presenta a un Galdós firmemente decidido a seguir con su línea teatral por estar convencido que este era el tipo de teatro tanto formal como de contenido que la sociedad española de entonces necesitaba. Es decir, concibe el teatro como escuela de libertad, puesta al servicio de la clase media, en quien Galdós veía la solución de los múltiples problemas que aquejaban al país por aquellas fechas.

Con su gran sentido de la libertad, y su madurez como artista para respaldarse, Galdós continuó luchando por sus creencias dramáticas; su concepto de drama fue algo compuesto de ideas y personajes. Trajo el drama moderno a la escena española e hizo posible que los futuros dramaturgos disfrutaran la oportunidad de continuar experimentando en la teoría y práctica teatral (p. 216).—*JESUS SANCHEZ LOBATO (Valderrodrigo, 82, 4.º izqda. MADRID-35).*

C. G. BELLVER: *El mundo poético de Juan José Domenchina,* Editora Nacional, 1979.

El estudio que nos presenta la profesora Bellver tiene, a nuestro juicio, dos claras intenciones: roturar y proyectar, como poeta, la figura de Juan José Domenchina, injustamente olvidado entre nosotros, o al menos mucho menos conocido que el resto de los poetas que constituyen la nómina de la llamada «Generación del 27»; y explicar a nivel humano el porqué esto ha sido así y no de otra manera. Es decir, por qué Juan José Domenchina, que como hombre de su tiempo, y como poeta, estuvo plenamente identificado con el movimiento popular, fue olvidado por unos y por otros. ¿Cómo se explica el escaso eco que en España ha tenido hasta ahora su obra?

La autora nos explica cómo, pese a sus valores individuales, a su hundimiento moral como exiliado, a su proyección periodística, Domenchina fue un hombre que nunca tuvo una publicidad, nunca participó en las grandes algaradas poéticas de su tiempo y nunca tuvo una proyección pública como poeta. En este sentido fue un hombre eminentemente gris para el brillo, para la gloria literaria. El exilio, qué duda cabe, ahonda aún más tales aspectos y durante muchos años es un poeta desconocido para una gran mayoría de lectores españoles.

«El advenimiento de la República me hizo concebir esperanzas ingentes acerca del porvenir político de España. Sin desentenderme de mis preocupaciones estéticas, me puse humildemente al servicio de la República. En el menester político que me cupo sacrifiqué mi salud, mi tiempo y mis aspiraciones literarias al cumplimiento estricto de mi obligación» (p. 26).

El ensayo aborda en primer lugar aspectos biográficos con el fin de tener un mejor conocimiento del hombre, para pasar después a exponer los aspectos más importantes de la labor prosística de Domenchina. En este sentido señala la gran labor desarrollada por Domenchina como crítico literario y su extraordinario interés por la experimentación dentro del campo de la novela, si bien es cierto que este campo pronto lo abandonó.

El análisis sigue para adentrarse en el campo temático. Destacan en su búsqueda poética los temas de la muerte, la afirmación en la vida, la pasión humana como reflejo de todo lo que es vital y dinámico. Y todo ello conseguido por una rigurosidad patente en la selección del vocabulario.

Juan José Domenchina era conocido como crítico, pero fue con la poesía como mejor supo expresar su sensibilidad humana, sus talentos artísticos y su credo estético. El suyo constituye un drama de sobreco-

gedor vuelo hacia las alturas de liberación poética y espiritual dinamismo, para caer en su hundimiento en las dolorosas profundidades de la confusión y el abatimiento. Su íntimo mundo poético se encuentra habitado por meditaciones desconcertantes sobre la vida, la muerte, el amor y el hombre, que adquieren color por los vibrantes tonos de la pasión y de la vitalidad juveniles, pero se encuentran amenazadas por las sombras de una amarga ironía y un fracaso que acechan en los recovecos del subconsciente.

El libro, en su conjunto, intenta elevar por encima de las obras poéticas de Domenchina su figura humana altamente atemperada por las circunstancias políticas que le tocaron vivir.—*J. S. L.*

LA PARADOJICA ALDARA Y LA MAQAMAT HISPANO-HEBREA

El arabista Fernández González fue quien, a fines del siglo pasado, llamó la atención sobre la influencia de la *maqamat* árabe en el *Libro de Buen Amor*[1]. Su hipótesis de que la forma autobiográfica del *LBA* se identifica con la de la *maqamat* quedó, sin embargo, casi inmediatamente desmentida bajo el peso de la autoridad de Menéndez Pelayo[2]. Posteriormente, Américo Castro y María Rosa Lida de Malkiel replantearon la teoría de la influencia árabe en el *LBA*, basándose el primero en la *risala* de Ibn Hazm *El collar de la paloma*[3], y la segunda, en las *maqamat* hispano-hebreas[4]. Ambos críticos agregan conceptos a la hipótesis de Fernández González y dilucidan más las conexiones.

Tanto en la *maqamat* árabe como en su sucesora, la *maqamat* hispano-hebrea, se dan las características siguientes: siempre hay un personaje central, presente en todas las aventuras que relata en forma autobiográfica; hay combinación de prosa rimada y verso; hay simultaneidad de lo sensual y lo espiritual (goce de los sentidos-freno moral); hay siempre cierta ambigüedad o doble sentido en lo que se dice. Las *maqamat* son composiciones amenas que siempre enseñan algo.

---

[1] En *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, 1894, p. 55.

[2] Véase «De las influencias semíticas en la literatura española», en *Estudios de crítica literaria*, Madrid, 1895, II, p. 390.

[3] En *España en su historia*, Losada, 1948, pp. 386 y ss. CASTRO considera que *El collar de la paloma* es una *maqamat*, pero MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL aclara que pertenece al género de la «risala», un tratado didáctico en forma epistolar. (Cf. «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*», en *Estudios de litertura española y comparada*, EUDEBA, 1969, p. 22.)

[4] «Nuevas notas...», especialmente pp. 20-28.

Haya el Arcipreste de Hita conocido o no de forma directa las *maqamat* árabes o hispano-hebreas, hay en su obra alusiones que señalan contacto directo con el ambiente arabizado de la ciudad en que vivía: sabe mucho de instrumentos y bailes arábigos; usa palabras árabes; es el primero en usar en castellano el zéjel con rima interna [5]. Por otra parte, María Rosa Lida de Malkiel señala que «sería insensato postular para Juan Ruiz lectura o imitación directa de las *maqamat* hebreas, pero la preciosa confesión 'después fize muchas cánticas / de dança e troteras / para judías e moras' (1513) y otras huellas de la familiaridad con la judería (78d, 554c, 1183-1184, 1212b) prueban que fácilmente pudo llegarle noticia detallada de tales obras» [6].

Al-Hariri, poeta árabe muerto en 1122, exponente máximo de la *maqamat* árabe y bastante conocido en la España musulmana [7], manifiesta en el prólogo de su obra su intención de hacer cambiar las costumbres [8]. El hispano-hebreo Al-Harizi, admirador y traductor de Al-Hariri, también declara en el prólogo de su *Tahkemoni* [9] su incuestionable propósito didáctico, diciendo que escribió su obra para enseñar tanto al sabio como al necio, a cada cual según su capacidad intelectual. Esta intención marcadamente didáctica del *Tahkemoni,* de Harizi, nos pone sobre una interesante pista con relación al *LBA.*

A pesar de la gran diferencia que existe entre la vieja tercera de la *Maqamat* número 6 del *Tahkemoni* y la Trotaconventos-Urraca del Arcipreste, no nos resulta difícil relacionar la melosidad, el poder de persuasión y las sugeridas dotes hechiceriles de ambas. En el *LBA,* y no siguiendo al *Pamphilus,* se insinúan, ya sea en forma metafórica o no, las artes mágicas de la tercera (440d, 711d, 918, 141) [10]. En el *Tahkemoni* el personaje central, Heber, dice de la tercera: «Sus palabras eran de miel, pero de su garganta manaba veneno. Se mostraba piadosa, pero era engendro de perversas rebeliones... y me dijo: 'No es bueno que un hombre como tú duerma mientras su corazón vela encendido por el fuego del deseo, sin una amante con quien holgar y procrear... Por tanto, si te parece bien, te daré de entre las hijas de los nobles una hermosa muchacha en cuyas mejillas se retrata el alba y cuyo pelo despierta las sombras del crepúsculo... Sus ojos son como los de la gacela, ebrios

---

[5] Cf. A. Castro, *España en su historia,* p. 387. Véase también María Rosa Lida de Malkiel, «Nuevas notas...», p. 72, nota 57.

[6] María Rosa Lida de Malkiel, «Nuevas notas...», pp. 24-25.

[7] Cf. Introducción a la edición de Silvestre de Sacy de *Les Séances de Al-Hariri,* Hachette, 1847-1853.

[8] He consultado la versión inglesa de las *Maqamat of Al-Hariri of Basra,* ed. de Thomas Preston, Oriental Translations Fund Publications, Londres, 1850, y la versión francesa citada en la nota anterior.

[9] He consultado la versión inglesa de V. E. Reichert de *The Tahkemoni of Judah Al-Harizi,* Raphael Haim Cohen's Press, Israel, 1965.

[10] Cf. M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de la Celestina,* EUDEBA, 1962, pp. 559-560, y «Nuevas notas...», p. 59.

del vino del deseo. Su cuerpo, lascivo y muelle como cetro *(sic)* tachonado de perlas entremezcladas con la pureza y la virtud, herirá el corazón del que la contemple y su fuego atravesará sus venas'...» [11]. El poder de seducción de la vieja es superior a la inteligencia de Heber, quien se siente atrapado por sus hechizos, se deja persuadir y cae víctima de su «engaño», implicando conexiones ultraterrenas: «Parecía salida del mundo de los demonios; los caminos por donde andaba eran los del averno... Se colocó, como Satanás, frente a mí...» [12]

En la *Maqamat* número 6 del *Tahkemoni* la seducción está relacionada con una interesante dualidad de percepción. La descripción que la tercera hace de la «hermosa» que entrega a Heber por dos mil monedas de plata contrasta radicalmente con la descripción que Heber hace del «monstruo» de «rostro negro y de dientes de lobos y de osos» que fulmina a cuantos toca:

> *Sus dientes semejan los de un oso,*
> *pues cercenan y devoran cuanto encuentran.*
> *En su cabeza abundan los forúnculos.*
> *Sus ojos roban y destruyen la alegría del corazón.*
> *Su estatura es gigantesca y sus piernas*
> *como dos cortes de troncos de los bosques.*
> *Sus mejillas son negras como el carbón,*
> *pero sus labios son los labios torcidos*
> *de un asno monumental.*
> *Su figura tiene la forma del ángel de la muerte.*
> *Todos los que la tocan caen muertos al instante* [13].

La monstruosa mujer de Harizi nos trae fuertes reminiscencias de Aldara, la cuarta serrana del Arcipreste, el «vestiglo» (1008), la «grand yegua cavallar» (1010), de «orejas tamañas como d'añal borrico / el su pescueço negro, ancho, velloso...» (1013), «de boca de alana» de «dientes cavallunos» (1014), de «tovillos mayores que d'una añal novilla» (1016), capaz de vencer a «quien con ella luchase» (1010). La «voz de trueno» de aquélla despierta un eco en la serrana de «boz gorda e gangosa... / tardía como ronca, desdonada e hueca» (1017).

En marcado contraste, el Arcipreste describe la belleza fresca y rozagante de la serrana en la cantiga que entona a raíz de su aventura (1024-1026).

Abundan las razones, además de la intención didáctica expresa en el prólogo, para suponer que la horrible mujer de Harizi tiene un sentido alegórico: Heber achaca sus desgracias a sus propias malas inclinacio-

---

[11] La traducción al castellano es mía, basada en versión inglesa de V. E. Reichert.
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*

nes, castiga cruelmente a la «fea» (a pesar de que ella fulmina a cuantos toca) y huye por los bosques hasta saberse a salvo y en posesión de su libertad. Agréguese a esto la debilidad física que trae Heber después de haber afrontado «tormentas» y peligros; su enfático rechazo a participar en la vida de molicie y sensualidad a que lo incitan sus amigos a su regreso; los versos que entona a su Creador en acción de gracias por haberlo redimido y sacado de las profundidades del «infierno» adonde su lujuria lo llevara.

El Arcipreste también, después de salir de «todo aquel ruido» (1043), invoca la protección de Dios (como Heber) y la de la Virgen, yendo al santuario de Santa María del Vado. En ambos casos, el arrepentimiento y la oración son armas contra el pecado cometido por debilidad humana.

La función alegórico-didáctica de la mujer hermosa-fea de Harizi (la lucha del hombre contra el apetito carnal) parece señalarnos el camino hacia la verdadera interpretación de la paradójica doble visión (fea-hermosa) que el Arcipreste nos da de Aldara, con su fuerza invencible («ove de fazer quanto quiso», 971f), con su imponente demanda («rescelé e fui covarde», 948d), acercándonos al auténtico sentido que Juan Ruiz quiso dar a su aventura con la hermosa serrana de la cantiga transformada en monstruo de lujuria por la conciencia del pecado.—*ANA RAMBALDO (Spanish Dpt. Montclair State College. UPPER MONTCLAIR, N. J. 07043. USA).*

POETICAS DE UN PERIODO LITERARIO

El reciente libro de Anthony Leo Geist *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* [1] constituye una interesante aportación a un capítulo de nuestra historia literaria, que si bien cuenta ya con valiosos estudios, encierra problemas y riquezas todavía inexploradas o necesitadas de revisión.

Esta obra, sin poner en tela de juicio la cuestión de las generaciones literarias, una teoría que desde su formulación por la crítica alemana de inspiración fenomenológica durante los años veinte parece haberse convertido en el comodín para la periodización literaria española de nuestro siglo, trata de profundizar en los términos del «lenguaje generacio-

[1] Barcelona, Labor, 1980.

nal», en la poética de dicha generación, traspasando la barrera de generalidades vagas.

Para ello el autor recurre con acierto, llevando a cabo una impresionante labor hemerográfica, a las revistas literarias, de cuya «misión placentaria» hablaba Ortega. En efecto, revistas, proclamas efímeras, manifiestos, tienen una importancia capital, sobre todo en un período en que los escritores tenían verdadera sed de lo nuevo.

El estudio parte de la gran conmoción del 98 y el modernismo, que renovó la querella de antiguos y modernos y comenzó a poner en hora el reloj de la literatura española con la modernidad universal, y sobre esta base se persiguen las teorías estéticas vigentes en la España de los años veinte y treinta, marcados los primeros por el ideal de la pureza y los segundos por el de la revolución (recordemos el título del volumen de Cano Ballesta) hasta la siega brutal de 1936.

Los primeros hitos del vanguardismo en España, tras la breve importación del futurismo italiano gracias a Ramón Gómez de la Serna («el que trajo las gallinas», a decir de José María Salaverría) fueron el ultraísmo y el creacionismo, movimientos a los que el autor dedica un capítulo, como precedente inmediato de la poética del 27, en el cual desglosa las diversas facetas del antihistoricismo de la vanguardai, empeñada en crear un lenguaje autónomo y exclusivamente estético, renovando la vieja aspiración compartida por toda la literatura moderna desde Baudelaire.

El esquema teórico del que se vale Geist considera la poesía de vanguardia como fruto de la alienación del hombre de nuestro siglo, desencantado de los valores tradicionales y deseoso de ampararse en el «paradis artificiel» de una poesía instalada en un reino al margen de la vida cotidiana:

> «Gran parte de la poética vanguardista se fundamenta sobre el supuesto de una oposición entre la realidad objetiva y una "realidad" creada por el poeta en su obra, lo que Ortega en *La deshumanización del arte* llama realidad vivida, realidad contemplada» (p. 43).

Se trata de un impulso anterior a la formación de la vanguardia, presente ya en las teorías de «l'art pour l'art» del diecinueve francés, por ejemplo. Ahora bien, el uso de este esquema, aunque no impide la presentación objetiva de las teorías del ultraísmo y el creacionismo, desde nuestro punto de vista tiene el defecto de difuminar el tratamiento histórico riguroso de una vanguardia como la española, que surge por imitación de otras, inspirada sobre todo en las teorías del cubismo francés. Por otro lado, en un plano general, reducir a la idea de literatura

como evasión, como enajenación de la realidad objetiva, la red de complejas relaciones entre el artista contemporáneo y las corrientes utilitaristas de la sociedad industrial, marco general de las diversas actitudes literarias desde el romanticismo a nuestros días, supone de alguna manera rebajar el grado de autonomía del discurso literario.

En efecto, para nosotros la literatura no es el reflejo alienado de la «realidad objetiva», sino una forma especial de discurso que posee una autonomía propia dentro del todo social, con cuyos restantes elementos se relaciona sin perderla. Estas relaciones, además, aunque dependan en última instancia del modo de producción, son variables y difícilmente pueden ser reducidas al esquema simple que enfrenta la alienación con la «realidad objetiva».

Estas bases teóricas son las que impulsan a Geist a pensar, a propósito de la preferencia por la metáfora de estos movimientos, que «el error de los ultraístas radicaba en insistir en que ese proceso metafórico pudiera crear una nueva 'realidad' tan real que desplazaría al mundo objetivo» (p. 59). Desde nuestro punto de vista no cabría hablar de «error», puesto que la literatura no se mueve en el plano de la estricta lógica, ni se produce una evasión de la realidad objetiva, que se consideraría inmutable. Lo que sí se produce es la particular puesta en práctica de este proyecto de un arte dotado de leyes específicas de que venimos hablando, y que encuentra soluciones tan variadas como diversas, son las situaciones históricas que dan origen a los movimientos de vanguardia.

En España, la formación de la vanguardia ultraísta pasa por la influencia decisiva de las poéticas del cubismo (Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, el mismo Huidobro, a pesar de sus protestas de originalidad absoluta), una influencia que el autor, poco atento al plano de lo histórico, no destaca demasiado. Por ejemplo, opta por considerar al futurismo como precedente del ultraísmo español, y para ello aduce un texto de Adriano del Valle, que reproducimos:

> «El marinettismo furioso que pedía la demolición de las piedras sagradas... *...ha llegado a nosotros atemperado por los balsámicos nepentes de la moderna lírica francesa, que de una forma tan varia, tan rica en matices y tan pródiga en nuevas sugestiones* ha sabido blindar esas torres elefantinas del arte contra los melinitas verbales de Marinetti y su banda de "revolveratori"» (p. 31. El subrayado es nuestro).

Nos parece claro que Del Valle, más que reconocer la preeminencia del futurismo (que evidentemente está al fondo), pone de relieve esta influencia de la lírica francesa, para contraponerla a la futurista. Las diferencias no son muy grandes, si nos atenemos a un criterio exclusi-

vamente formal; como estudió Poggioli, se pueden establecer criterios válidos para todas las formaciones de vanguardia; pero el espíritu que anima al cubismo y al futurismo es diferente. De hecho, el futurismo es inseparable de cierto vitalismo más agresivo que el de los ultraístas (incluso durante el breve tiempo en que éstos pasaron el sarampión ultraísta); prueba de ello es que el interés por aquel movimiento no rebrotará en España hasta finales de la década de los veinte—en Giménez Caballero, en el propio Díaz Fernández—, otra vez de mano de la coyuntura histórica y social.

Del mismo modo, el autor toma al pie de la letra el concepto orteguiano de «deshumanización», al margen de su contexto filosófico: «Los ultraístas mismos, aunque no dieron con las palabras *deshumanización* o *desrealización,* eran conscientes del fenómeno y trataron de expresarlo en algunos balbucientes estudios teóricos» (p. 64).

Justamente son estos estudios teóricos los más influidos por la estética francesa; por su parte, Ortega formula su teoría de la «deshumanización del arte», aplicando al arte nuevo los principios de la estética fenomenológica alemana, reelaborada por el filósofo español, según ha demostrado Nelson Orringer [2]. Se trata, pues, de dos líneas de doctrina poética y estética muy próximas entre sí, pero diferentes, aunque coexistirán en la vasta empresa cultural de la *Revista de Occidente.* Cubismo y estética alemana se superpondrán a raíz de la publicación del texto orteguiano, como puede apreciarse examinando *Literaturas europeas de vanguardia,* de Guillermo de Torre, donde ya aparecen como autoridades, junto a los consabidos Max Jacob o Apollinaire, Ortega y los teóricos de la estética objetivista alemana, como Basch, Lipps, etc.

En función del mismo concepto de la literatura como alienación, la transición del ultraísmo al panorama de los años veinte es presentada como simple cuestión de cansancio: «Por otra parte, entre 1921 y 1925 se hace evidente en los círculos literarios madrileños un desencanto con la vanguardia» (p. 81), aunque el proceso no fue lineal; más que por desencanto—que existió, sin duda—, la vanguardia militante se deshizo por falta de coherencia interna y, sobre todo, porque fue absorbida por un proyecto cultural más variado y más constructivo, que venía gestándose desde el novecentismo y que instauraba una «normalidad», sólo fragmentada a fines de la década, más potente que la débil rebeldía de los ultraístas.

Geist aporta como muestra del desencanto de la vanguardia un texto de Guillermo de Torre en el que éste critica al futurismo:

[2] «El goce estético en Ortega y Gasset y en Geiger. Una fuente descubierta recientemente», *ROCC,* núm. 140, noviembre 1974, pp. 236-261, ahora recogido en *Ortega y sus fuentes germánicas,* Madrid, Gredos, 1980.

> «Ojo a la confusión—advierte—: los elementos de la belleza no son la belleza misma. Por eso el futurismo / lo mismo podría decirse del ultraísmo / se ha frustrado—globalmente, aunque no en sus realizaciones parciales—al "tomar el rábano por las hojas" y confundir el ritmo de una máquina con el ritmo de los poemas mecanísticos, cuya alma no debe mecanizarse» (p. 82).

La nota entre corchetes es del autor, y en ella se introduce, a su vez, cierta confusión, pues aunque el fervor ultraísta de Torre se haya dulcificado desde sus tiempos de militancia activa, los principios desde los que ejerce la crítica a la «nueva religión» del maquinismo futurista siguen siendo los del «metabolismo intrasubjetivo», una doctrina expresada en *Literaturas...* e inspirada a medias por el cubismo y por la estética fenomenológica alemana, desde la cual se propone la imitación de la racionalidad de la máquina dentro del poema, en vez de su admiración «desde fuera».

En efecto, Torre reproduce los argumentos de Jean Cocteau en ese sentido, y aunque es cierto que Cocteau es el primero en desilusionarse de la vanguardia francesa, ya entorpecida, según su opinión, por el influjo del dadaísmo, el cual daría nacimiento al surrealismo, y es cierto que Torre, como todos los ultraístas, desde el principio se mantiene dentro de la óptica del constructivismo cubista, y se manifestará contrario al automatismo que libera las fuerzas del inconsciente, también es verdad que a la vez critica por su cuenta las tentativas del «clasicismo moderno» de Jules Romains, en nombre del vanguardismo, según se puede constatar en *Literaturas...*

Mucho más enriquecedores resultan, en nuestra opinión, los apartados donde se describen los elementos de la estética purista y los relativos al compromiso de los años treinta.

En el primer grupo se analizan, entre otras cosas, la pervivencia de la metáfora en la poesía del 27, que no sólo es herencia del ultraísmo, pues también la defiende Ortega desde sus presupuestos estéticos («La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas», dice en *La deshumanización,* aunque el tema fue estudiado por él bastante antes, en el *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1916), el problema de la autonomía del arte, abordado ahora desde una perspectiva no estrictamente vanguardista, sino influida más bien por el formalismo de Valéry y Juan Ramón Jiménez, la cuestión de la poesía pura, de la inteligibilidad e intelectualismo de la poesía, la preferencia por el poema breve y la vuelta a la estrofa, alentada sobre todo por Gerardo Diego desde las páginas de *Carmen.* En este punto echamos de menos nuevamente la referencia histórica que liga la renovación de los metros tradicionales y el auge del neopopularismo, pero también el acercamiento a Góngora en lo que tuvo

de filológico con el trasfondo cultural empeñado en actualizar la historia de la literatura, una de cuyas cabezas visibles fue el Centro de Estudios Históricos.

Por otra parte, la referencia al contexto histórico volvería a quebrar la linealidad simple en el estudio del giro producido en la literatura española hacia 1930, unos años en que, efectivamente, «el poema en miniatura cederá al monumento, el verso corto al largo, la forma escueta y ceñida a lo informe y masivo, la asepsia a la pasión, la estética a la ética, la evasión al compromiso» (p. 159).

Estos son los efectos literarios de unas causas cuyo análisis no es muy detallado, sobre todo al tratar los años en que predomina la poesía pura, los años de la Dictadura, durante los cuales la política no está ausente de la poética del purismo, en tanto en cuanto ésta se vierte en canales como la *Revista de Occidente,* órgano cultural de la fracción más avanzada de la burguesía liberal y vehículo para la formación de unas minorías rectoras, como analizó Evelyne López Campillo en su libro [3], que preparan su acceso a la política directa con la instauración de la II República.

A su vez, con el establecimiento de la República aparecen las primeras contradicciones que provocan no la aparición de la política, sino su polarización en distintas opciones apasionadas, a la derecha y a la izquierda.

En esos años se rompen las defensas de la estética purista y se abre camino el surrealismo, venciendo las resistencias que hasta entonces había encontrado. El proceso es estudiado con detenimiento por Anthony Geist, quien distingue dos vertientes en el surrealismo español: una que lleva a su superación y orienta al poeta a preocupaciones sociales (Alberti, Cernuda) y otra que conduce otra vez a la evasión, al refugio en el lenguaje (Aleixandre). De todos modos, no debemos olvidar que el surrealismo decisivo para hacer estallar la crisis en nuestros poetas es el del *Segundo manifiesto* (1929) y el del debate profundo con los comunistas, es decir, un surrealismo ya muy impregnado de preocupaciones revolucionarias.

Junto con esto, el auge del movimiento obrero, por sus propios circuitos, da lugar a publicaciones como *Posguerra* (1927), *Nueva España* (1930) y *Octubre* (1933) (en la cual, como bien señala Geist, criticando en ese punto al libro de C. B. Morris [4], por lo demás excelente, no hay asomo de surrealismo), que difunden la gama de la literatura de izquierda, sobre todo alemana y soviética.

Todos estos factores hacen que se inviertan los términos de la esté-

[3] *La «Revista de Occidente» y la formación de minorías,* Madrid, Taurus, 1972.
[4] *Surrealism and Spain,* Cambridge, 1972.

tica dominante, y pase a primer plano la poesía impura, cuyos ecos persigue Geist en la selva de las revistas de la República, comenzando por el célebre manifiesto nerudiano, a la vez que estudia el concepto de poesía como comunicación y en el cambio que la ruptura con las minorías implica para el lugar ocupado por el artista dentro de la sociedad.

En suma, y al margen de las diferencias respecto del método, que hemos expuesto más arriba, el libro contribuye al esclarecimiento de temas aún presos de patas en el tópico.—*ANDRES SORIA OLMEDO (Calvo Sotelo, 18. GRANADA).*

JOSE MARIA CARANDELL: LA POETICA DEL FUEGO

Si normalmente soy partidario de leer los libros de poesía de una forma correlativa, siguiendo la disposición que el autor ha elegido, mucho más con el de José María Carandell *Víspera de San Juan* [1]. Aunque los poemas que lo integran tienen, por supuesto, un significado independiente, una lectura correlativa nos permite enlazar con el autor en el espíritu que anima su obra, y nos permite vivir con él la ambivalencia —aparentemente contradictoria— de un proceso vitalmente arrollador y de la negación de este proceso. A lo largo de la lectura recogeremos la idea de Vida, pero también la idea de Muerte; se nos hará creer en el Recuerdo, pero también en el Olvido. Y la Muerte y el Olvido se vivirán, a lo largo de las páginas, no sólo en su sentido clásico de ausencia de sus contrarios, sino como elementos negativos, casi como destructores conceptuales.

El libro se abre con un poema que hace de pórtico y de epígrafe para toda la obra. El que en su juventud deseaba ser el fuego, constata («temeroso del fin de mis recuerdos») que lo es, y que poco a poco se consume.

Y con angustia veo
cómo a mis pies aumentan las cenizas...

La imagen del fuego como placer deseado, pero también como amenaza apocalíptica, nos da la clave necesaria para emprender la lectura del libro. Gracias al fuego, y a pesar del fuego, José María Carandell

[1] José María Carandell, *Víspera de San Juan*, ed. Ambito Literario, Barcelona, 1978.

nos mostrará de una manera totalizadora lo principal de su experiencia. Pero lo hará siempre consumido por su propia ambivalencia. En el poema dedicado a su hijo se refleja toda la impotencia de su deseo protector. El poeta intenta ayudarle a cerrar «la puerta del destierro».

Mas soy tan torpe que, en mi pantomima,
descubres el abismo que te aterra.

Esta incapacidad protectora se complementa con el poema dirigido a sus enemigos. Inmerso en su lento consumirse se muestra no sólo incapaz de odiarles, sino que, «con profunda vergüenza», se siente atraído en el sueño por ellos.

Tras estos primeros acercamientos, en los que nos muestra su impotencia—impotencia para ayudar a su hijo, para odiar a sus enemigos, para rescatar al deseo del olvido—, el autor desata el conflicto. En «Ahora ya tengo todas las edades» se consuma, en cierta manera, la oposición de su asfixiante ambivalencia. En la cumbre de un proceso que el olvido niega, y que «el altar sin fuego de la muerte» rompe, el poeta se enfrenta a sí mismo.

Y ya no hay más camino.
El viaje que un día comencé
esperando alcanzar la plenitud,
como madera al fuego
se ablanda, curva y cierra.

Y entre las víctimas del olvido, tan sólo una, la más odiada, se niega a ceder: el sentimiento—tardío—de la culpa. Es en este punto muerto cuando José María Carandell, a través de una «Elegía» a su abuelo, a través del espíritu vitalmente campesino de su abuelo, elabora la posibilidad de una salida. Aunque demasiado tarde, encuentra en el campo, en la lluvia y la risa el punto de fuga que le permitirá reivindicar el Recuerdo frente al Olvido, la Vida frente a la Muerte.

Ahora llevo su ya imposible mundo
como un amor privado de su objeto...

El poeta acabará siendo testigo de la muerte del día y del nacer de la noche. Con la resignación y la seguridad que da la inminencia del frío, contemplará sin miedo la destrucción de la luz, y se internará en la oscuridad.

Víspera de San Juan se sitúa así en un momento indeterminado de la historia de un hombre, un momento que—por su característica ambivalente—podría ser cualquiera. No es mi misión, como lector de la obra, descubrir la situación temporal de ese momento, ni tan siquiera

indagar sobre su posible «realidad». Este libro en particular, y la obra poética en general, adquiere toda su validez al trascender la personalidad del autor—y con ella toda su problemática—al espíritu colectivo. Como escribe Celaya, citando a Carlos Bousoño: «Aun en los casos límites de utilización de la propia vida para fines artísticos (...) quien nos dirige la palabra no puede ser más que un ente de ficción.»—*PEDRO ZARRALUKI (Paseo Manuel Girona, 8. BARCELONA).*

"LA TORRE DEL HOMENAJE", DE RICARDO ADURIZ, Y EL ENCUENTRO CON LOS ORIGENES

Ricardo Adúriz es un poeta y diplomático argentino, conocido de sobra en España. Consejero cultural de la Embajada de su país en Madrid, sirve eficazmente a nuestro conocimiento mutuo y pone en su labor no sólo sentido del deber, sino también entusiasmo. Ese mismo entusiasmo, atemperado en sus apariencias externas por la maestría, es el que puede transparentarse en sus libros de versos. El último de ellos —*Torre del homenaje*—acaba de aparecer en Ediciones Cultura Hispánica, del Instituto Iberoamericano de Cooperación. Es en cierto sentido una culminación de los anteriores. El amor a España que lo informa se depura y se hace más íntimo, pero la otra orilla del océano permanece presente, y Adúriz vuelve los ojos a los camposantos iberoamericanos, en los que reposan sus dos abuelas españolas, a las que les dedica la segunda parte de su libro:

Dulces abuelas trashumadas
desde estos cielos
a aquellos cementerios.

Este fluir de la sangre, este recordar los poetas predilectos, este detenerse ante la vieja mansión familiar, en Arcentales; este descubrir día tras día la luz y el pulso de España, hacen que todo el libro esté construido al filo del tiempo que pasa y en el amor de la huella que perdura. No hay muchas morosidades proustianas, pero sí silencios empapados de lágrimas y evocaciones que son preguntas que tan sólo los nietos podrán responder. El poeta se sabe miembro de una familia que un día se partió en dos y busca sus orígenes en el tiempo exterior y en el tiempo interior. Lo hace con un dominio de la forma clásica, del en-

decasílabo de sabor garcilasiano que se compagina perfectamente en su evocación con el verso libre, con el ritmo recortado y con las imágenes de tipo no descriptivo, sino simbólico o radiográfico. El libro, tomando prestado un verso de fray Luis, se halla dedicado «a toda la espaciosa y triste España». Esta sola manera de dedicar una obra a una patria que es tan suya como nuestra y el hacerlo con un verso de uno de nuestros más altos poetas, constituye un símbolo de lo que pasa en el interior del poeta. Adúriz busca sus orígenes, quiere que el fluir de la sangre no se detenga en sí mismo, sino que lo enlace con un ayer que es, en su caso, necesariamente español, y con el mañana que será obviamente iberoamericano, pero en hermandad creadora. La torre del homenaje, la más fuerte y austera, es la última que se derrumba en una fortaleza. La España que todavía perdura se simboliza en esa torre, a la que Adúriz dedica su peregrinaje poético. Lo que escribe son, no obstante, «sílabas de sangre», porque su sangre vuelve al lontanar añejo. Pero la vida y la muerte pueden entonces fundirse o confundirse y en los cuatro versos últimos de este primer poema nos preludia un clima que es al mismo tiempo una esperanza diferente:

Multiplicado y fijo ante la muerte,
triste muñón del aire,
a los pies de esa torre
un hombre yace.

Luego vienen las tres partes del libro. En la primera se evoca España a través de lo que el poeta ve mientras la recorre o rememora. Abundan los sonetos, las rimas ricas, las imágenes sobrias y una ambientación machadiana en la que hay mucho amor y una delicada nostalgia. En el segundo terceto del primer soneto nos ofrece esta dolorosa visión de una España entrañablemente amada y recuperada:

Y estás, España, como el mar, sin dueño,
horadando mi voz—ayer y ahora—
entre las lenguas de un antiguo sueño.

Adúriz selecciona las palabras más habituales, las más preñadas de historia viva en la boca del pueblo, y hace que ese temblor misterioso que anima toda poesía viva surja de la manera sencilla como las hace fluir sin elaboraciones alambicadas. Así acaece cuando en uno de sus poemas a Castilla se identifica con ella, sin «literatura», pero con amor de fondo:

Campos para nacer de cara al cielo,
para quedarse al borde
de los años, como una encina negra
sobre el cielo.

En toda esta serie de poemas hay lo que dice el autor y lo que el lector añade sin darse cuenta de ello, porque se lo evoca el poema. Detrás de la visión machadiana de Castilla palpita lo que Castilla es necesariamente para cualquier ser humano que hable su idioma y que sea heredero de su historia. Por eso mismo—porque los fastos épicos acechan—evita Adúriz todo ornamento retórico y nos ofrece, desde lo más hondo de sí mismo, una Castilla esencial. ¿Qué más enternecedor homenaje a Isabel que no nombrarla tan siquiera en el delicado poemita que se llama «Madrigal de las Altas Torres»? Isabel está en su fondo como una presencia soterrada y es por eso precisamente por lo que Adúriz puede decir que ese nombre—«Madrigal»—es el más bello de Castilla; pero a ella, a la figura evocada con resonancias de cariño filial, no necesita tan siquiera nombrarla. Tampoco necesita nombrar a América, pero está también ahí, y fundamenta con un sentido transmisible a otros hombres la emoción del poema. Oigámoslo:

En Madrigal había niños
por las calles
y el pueblo era de ellos.
Un roído convento, piedras, agua
turbia, y por el aire
polvo.

Y bajo el sol rajante
el más bello nombre
de Castilla.

Esta primera parte del libro se termina con dos sonetos nostálgicos, dos sonetos en los que se confunden Garcilaso y Antonio Machado y en los que el poeta mira a un pasado que le duele, pero espera tal vez un futuro que a través de una nueva soledad lo conduzca, al fin, a la tierra prometida. Reproduzco los tercetos de uno—«Sol último»—de estos dos sonetos finales:

El aguafuerte del silencio crece
con lentitud, el corazón se inclina
sobre la tierra y todo se ensombrece

como un ciego cristal que el tiempo empaña.
Hacia el poniente, en soledad declina
la luz postrera de la vieja España.

En la segunda parte de su libro ya no contempla directamente Adúriz las cosas o las ideas, sino que se limita a evocarlas a través de un sueño. Así acaece en su poema «Latir de la memoria», dedicado a su abuela madrileña, la que nació en la calle de los Reyes y está enterrada a orillas del Río de la Plata:

Y ahora tú, pequeña y quietecita,
anciana en tu nostalgia y en tu pena,
me ves aquí, tu nieto—veinte años—
abriendo estas palabras que me quedan
en lo profundo, irreparable, de mi canto.

La tercera parte del libro está dedicada al recuerdo de los antepasados vascos y representa un nuevo encuentro con los orígenes. La sombra de Ramón de Basterra se une ahora a la de los otros poetas predilectos, pero también cabe rastrear a Unamuno, a quien le dedica, por cierto, uno de los más «vascamente» trabajados sonetos del libro. Reproduzco los cinco últimos versos:

Me miro en ti como la noche mira
la nieve que se posa en el peñasco
de Orduña, hacia el país de nuestra pena.
Y me consuela, desde allí, sin ira,
tu amor a España y mi dolor de vasco.

El último poema del libro, cierre perfecto para todo él, pero más todavía para la ambientación agridulce de la tercera parte, es un monólogo del poeta ante su hijo. Lo sostiene a la sombra de la casa solariega de Arcentales, en la que nacieron el padre, el abuelo y el bisabuelo vascos del poeta. Aquí termina el encuentro con los orígenes:

Hijo mío, la tierra es nuestro sitio
natural y sin lástima...

le dice, pero antes le ha recordado, dentro de un paréntesis, algo que es consustancial con esta poesía, con esta ordenación del mundo que más que una «cosmovisión» es una «psicovisión» desde España y desde las Españas:

Ya sabes bien que yo nunca camino
solo, sino con muertos a la espalda.

Así caminamos a menudo todos los hispánicos, pero esos muertos pueden, por igual, ser una losa que nos ahogue que una tierra nutricia que nos redima. En Adúriz ocurre felizmente lo segundo y la salvación

le llega a través de su encuentro con los orígenes y de su reenraizamiento en un ayer que lleva en su seno el mañana y que le permite ser él y consolarnos de paso con su poesía emocionada, distinguida y sutil.—*CARLOS AREAN (Marcenado, 33. MADRID-2).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

RENE L. F. DURAND: *Leopold Sédar Senghor.* Colección los Poetas. Ediciones Júcar, Gijón, 1981.

La poesía es, desde luego, una tierra sin fronteras, ni geográficas ni menos étnica. Una multiplicidad de mundos conforman la realidad de la expresión en su naturaleza más profunda: La poesía de Leopold Sédar Senghor no escapa a esta realidad, que puede ser subjetiva, pero que por eso no deja de ser por lo menos el resultado de una actitud personal, lo cual tampoco deja de ser una realidad.

La poesía de Sédar Senghor es tal vez uno de los mensajes expresivos que más han penetrado en el mundo cultural europeo; que más lo ha sobrecogido. No cabe duda que esta poesía, inspirada en la condición de un pueblo colonizado, y cuya fuerza más significativa no radica solamente en una actitud beligerante, sino en el candor de la infancia, con todo lo que ello simboliza de autenticidad, es en un momento determinado un golpe a esa cultura, que se considera centro indiscutido de la verdad expresiva. Es desde este punto de vista desde el cual podemos medir la importancia de hecho de una apertura, de valor incuestionable, que es la poesía de Sédar Senghor: una visión casi desconocida hasta ese momento la del poeta de la negritud. Porque Leopold Sédar Senghor no es solamente el acuñador de una terminología definidora de una presencia étnica dentro de la expresión poética, sino el creador de nueva forma de encarar la poesía misma dentro del contexto de la poesía africana.

El caso de la poesía de este bardo de ébano, su vida y su obra está definida con una verdadera claridad de contornos en este estudio de René L. F. Durand, estructurado en tres partes: *I, La vida*; *II, La obra poética,* y *III, Breves palabras para un epílogo.* Hay que mencionar también el completo cuerpo de referencias en torno a los estudios sobre la poesía de Sédar Senghor que cierra el estudio, así como el glosario establecido por Durand, el cual contribuye a un más amplio conocimiento de la obra del poeta de la «negritud».—*G. P.*

CARLOS HENDERSON: *En el pasado venías numerosa como un río.* Edición La Rosa de los Vientos, 14, México, D. F., 1980.

En el pasado venías numerosa como un río nos pone ante una poesía de la que podría decirse que se nutre de una antigua sonoridad expresiva, no en su forma, sino en su arquitectura interior, en el aliento que subyace como eje generador del poema. Los catorce poemas que componen este libro son, desde el primero al último, un único poema de amor. Decir esto del libro de Carlos Henderson sería poco; sería como hacer referencia sólo a su característica más inmediata y tal vez menos significativa. La importancia de estos poemas no radica en su temática, sino en la forma como ha sido encarada la experiencia generadora del poema.

Son los poemas de este libro pequeñas pinceladas, breves trazos en los cuales se condensa la realidad. Hasta nos atreveríamos a decir que al leerlos se nos ha hecho presente el hecho gestual del que se nutre la poesía oriental, su inmediatez aprehensiva, la movilidad creadora de su propio ámbito expresivo. Este elemental sentido por sublimar el acto sensorial sin que pierda la frescura de lo vivido es lo que nos ha movido a decir inicialmente que la poesía de Henderson se nutre de una antigua sonoridad.

En algunos momentos estos poemas nos transfieren a la delicada transparencia reinante en la poesía de los primitivos poetas chinos: *Ni los nuevos oficios, ni los nuevos viajes, ni los nuevos amores, ni el renovado cuidado que pongo / en el arte de mis versos me hacen olvidarla a ella, a / la que amé mucho más que a mis días.*

Habría que agregar que esta refracción orientalista y arcaica en nada obstruyen la actitud renovadora que al mismo tiempo convive en estos poemas. Es más, podríamos decir que el hecho de su contemporaneidad radica en saber extraer lo permanente que vive en la contemplación expresiva de la que se nutre esa poesía, a la que hacíamos referencia.—*G.P.*

JOSE CORREDOR-MATHEOS: *Poesía, 1951-1975.* Selecciones de Poesía Española, Barcelona, 1981.

Un conjunto de poemas que abarcan veinte años de una preocupación permanente nos suele deparar sorpresas, sobre todo en lo referente a la suerte de cambios que en ellos se inscriben, y que en muchas oportunidades pueden opacarnos su más auténtica realidad, dejándonos lle-

var por las actitudes asumidas en un determinado momento más que por el hilo conductor de la búsqueda. En este libro del poeta José Corredor-Matheos nos hallamos ante un ejemplo de coherencia pocas veces presente en conjuntos autológicos.

En *Poesía* podemos seguir un desarrollo de la expresión que se nos va enriqueciendo con el paso del tiempo, que envuelve la creación de cada volumen. No están ausentes aquí los cambios, pero ellos no son fruto de su acto gratuito subordinado a un momento desprovisto de una relación textual, sino la consecuencia dilucidadora de una búsqueda.

La obra poética de José Corredor-Matheos puede ser dividida, a efectos de análisis, y sin olvidar su gran coherencia evolutiva, que le confiere una dinámica unidad, lo cual nos aclara con verdadera precisión crítica Angel Crespo en el estudio preliminar de este volumen, en tres etapas fundamentales: la primera comprende los libros titulados *Ocasión donde amarte* y *Ahora mismo,* y va de 1951 a 1960; la segunda, *Poema para un nuevo libro, Libro provisional, Pequeña Anábasis* y *La patria que buscamos,* y que se extiende de 1960 a 1971; la tercera, y por ahora última, sólo nos ha sido dada a conocer a través de *Carta a Li-Po.* Estos poemas cierran el conjunto, y en ellos podemos apreciar en toda su auténtica realidad ese valor de unidad expresiva que nos da la dimensión de la obra de este poeta, que sin estridencias ha venido construyendo una obra de incuestionable valor creador dentro de la poesía española actual. No deja de ser un hecho significativo en el amplio panorama de nombres con que se nutre nuestra poesía que el de José Corredor-Matheos no sea citado con la mayor frecuencia a que se hace acreedora la totalidad de su quehacer expresivo, creador de un mundo poético tan rico en logros como se nos pone de manifiesto después de la lectura de este volumen de su *Poesía, 1951-1975.* El hecho viene a poner de relieve el papel verdaderamente esclarecedor asumido por la Editorial Plaza & Janés a través de su colección Selecciones de Poesía Española.—*G. P.*

EDUARDA MORO: *Esta Guerra Civil de los nacidos.* Edición Arbolé, Madrid, 1980.

A los nombres de poetas y a los títulos de numerosos libros de poesía publicados por Arbolé, bajo el espíritu esclarecedor del actual momento de la poesía española con que dirige esta colección Luis López Anglada, viene a sumarse *Esta Guerra Civil de los nacidos,* de Eduarda

Moro. Si hemos de ser francos tendremos que confesar, en un acto no carente de auténtica humildad, el casi total desconocimiento de la poesía de Eduarda Moro.

Del hecho confesional puesto de manifiesto unas líneas antes podremos deducir la sorpresa que la lectura de *Esta Guerra Civil de los nacidos* nos ha causado. Su lectura ha constituido el placer de un encuentro, con todo lo que de importante tiene este hecho en algunos momentos, que suelen siempre no ser muchos ni repetidos. La sorpresa nos ha llegado o se nos ha hecho patente no solamente por el contacto con una voz en pleno dominio de su intención emocional, sino por la forma con que esta intencionalidad nos llega, limpia de estridencias, sobrecogedoramente regida por la ternura que arropa la expresión al servicio de un deseo de rescatar el instante en que gravita ese algo de eternidad que nutre lo simplemente humano de lo cotidiano, lo simplemente cruel de lo pasajero.

Eduarda Moro en su poesía nos va diciendo cosas calladamente; a la vez nos va traduciendo la hondura que reside en la experiencia del decir sintiendo el amor por la palabra, en una actitud que de pura entrega se nos hace reveladora comunicación, acontecer compartido o envidiable complicidad con lo vivido. En este conjunto de poemas, seguramente por lo de auténtico que en ellos late, siempre estamos ojo avizor a lo que de una forma o de otra nos compromete y nos retrata. Así de tiernos son estos poemas de Eduarda Moro.

No creemos que estaría de más traer a esta reseña las palabras con que en alguna parte de la presentación de libros Luis López Anglada nos habla de la poesía de Eduarda Moro, y nos dice que construye sus poemas en ascendente arquitectura. Con un castellano jugoso, rico en matices, siempre preciso y de limpia expresión.—*G. P.*

OMAR LARA: *Islas flotantes*. Ediciones Cartea Romaneasca, Bucarest.

Islas flotantes recoge en edición bilingüe una etapa en la poesía de Omar Lara que va desde 1974 a 1976, y que condensa, por decirlo así, una experiencia importante en la vida de este poeta: el hecho de la separación violenta de todo lo que hasta ese momento había constituido su entorno más inmediato. En muchos poetas esta circunstancia, por la propia naturaleza de su visión poética, fundamentada en la experiencia de una realidad más impersonal, más intelectualizada del medio que le rodea, suele no conformar un muy sustancial desarrollo, o por lo menos

las consecuencias del desarraigo no nos parecen tan evidentes. En Omar Lara sucede todo lo contrario; el hecho se nos hace evidente con toda su fuerza en estos poemas que componen *Islas flotantes.*

El hecho que en este libro, o mejor dicho, en estos poemas, el trauma presente una mayor nitidez dentro de la expresión general de la poesía de Lara no puede sorprender a nadie que haya tenido contacto con ella con anterioridad a estos poemas. La poesía de Omar Lara es una expresión surgida de una profunda unión con lo que hasta el momento de su separación constituía su mundo expresivo. Porque siendo una poesía de una indudable resonancia en lo universalista, sus raíces se nutren de una realidad profundamente telúricas; son los seres y el paisaje de su proximidad más congénita los que dan la fuerza vital que se respira en toda su poesía.

Islas flotantes son poemas en los que está presente el cambio, y en donde su mundo expresivo se torna referencial. Estos poemas, como el nombre que los aúna, son trozos de desgarrada emocionalidad que se mueven buscando su anclaje: *Recorríamos el país estrechamente abrazados / en viejos trenes que demoraban días y días / en ir de un extremo a otro / subíamos a los coches dormitorios / con inciertos espejos dos camas, un lavatorio, / ahí permanecíamos hasta que la barba me crecía por lo menos dos centímetros...* Estos versos podrían ser de alguna forma una clave dilucidadora de la perdida realidad en que flotan los poemas de este libro de Omar Lara, poemas de una indudable fuerza expresiva que encuentran su grandeza en la añoranza.—*G. P.*

MARIA DEL CARMEN PALLARES: *Molino de agua.* Colección Adonais. Ediciones Rialp, Madrid, 1980.

Dejarnos entrever la consecuencia temporal de una experiencia emocionalmente viva parece ser la raíz profunda de estos poemas de María del Carmen Pallarés en este su más reciente libro. Inmersos en un mundo de realidades transitorias que se nos diluyen en la natural inconsistencia del desamor hacia lo que es capacidad de sublimar el mínimo acontecer hasta su esencia poética, los poemas de *Molino de agua* se nos presentan como un oasis en que nuestros sentidos se remansan y se tornan atentos a la comunicación que de ellos surge.

María del Carmen Pallarés construye con los elementos de su realidad más próxima un mundo de sensaciones que van adquiriendo una presencia de recuerdo, es decir, de hecho emocional aprehendido en su

fugacidad. De este deseo de fijar el instante en su dimensión de hondura surgen estos versos orfebrados con un visible amor por la palabra: *Para que yo amanezca / me incorporas a ti / antes que al día; / empujas despacito las sombras de los muertos, / culpables del pavor / y la esperanza.* No cabe duda de que en estos versos está la voz de un poeta que sabe elegir el adecuado tono acorde con su intención poética. En este caso preciso observamos con qué adecuación inserta el diminutivo dentro de un contexto general logrando una atmósfera intimista, casi de susurro en la penumbra, cargada de significativa entrega.

Molino de agua ordena su contenido poético en diferentes estancias, precedidas por un poema-prólogo bajo el título *Tanta desbastación.* Las restantes partes son *Luz matinal, Luz cenital, Luz visperal* y *Los arriates.* En la totalidad de los poemas se nos brinda una arquitectura interior que contribuye a una concepción de unidad perfectamente lograda.

María del Carmen Pallarés dio a conocer sus primeros poemas en la revista *Poesía española* en 1968. En 1979 da a conocer su primer volumen de poemas *Del lado de la ausencia* en la Colección Aeda (Gijón). Paralelamente a su hacer poético ha desarrollado una labor de búsqueda dentro de la expresión plástica; resultado de esta vertiente han sido sus obras presentadas en varias exposiciones nacionales y su concurrencia a una Bienal de Arte Internacional. No es gratuito el traer aquí estos antecedentes, dado que en su poesía está presente una forma de encarar la poesía desde una valoración que indiscutiblemente la une a un sentido plástico. La palabra en María del Carmen Pallarés está cargada de plasticidad evocadora de una realidad visual.

Lo dicho nos puede servir para comprender mejor el trasfondo visionador que existe en sus poemas, y que le otorga a su poesía esa atmósfera emparentada con la poesía oriental, en que la degradación de los tonos constituyen la riqueza de la totalidad expresiva.—*G. P.*

DANIEL LEYVA: *¿ABECEDErio o ABeCeDamo?* Editorial Joaquín Mortiz. Serie del Volador, México D. F., México, 1980.

Haciendo uso de una serie de definiciones del diccionario, Daniel Leyva, en un aparente juego textual, nos va introduciendo en las vidas de cinco personajes. Decíamos aparente juego, porque detrás de la apariencia está el juego verdadero, aquel que es un compromiso con la circunstancia de jugar hasta las últimas consecuencias. Y no podemos dejar

de reconocer que esta es una actitud peligrosa, muchas veces digna antesala del suicidio.

Leyva asume este riesgo del jugar viviéndose, dinamizando el hecho textual para dar vida a unas anécdotas cargadas de humanidad. A ojo de mal cubero, el libro del escritor mexicano puede parecer fácil y desparpajado. Esto último es lo que menos toleran algunos lectores, que piden a la trascendente retórica que no les sobresalte ni les altere el reducido mundo de sus referencias. Para éstos la novela de Leyva debe ser un trago difícil de pasar. Pero en su fuero interno, después de leer esta novela seguramente reconozcan que, mal que les pese, lo dicho y como está dicho les ha llevado de alguna forma a integrarse en un diálogo textual.

Los capítulos del relato están signados por cada una de las letras del alfabeto, y en ellos se insertan una serie de formas literarias, con interferencias personificadas por el autor para esclarecernos algunos hechos. Leyva juega, sí, pero juega seriamente, e invita a que lo hagamos con él.

Daniel Leyva nació en México capital el año 1949. Entre sus obras anteriores se hallan *Crispal,* 1976, obra en la que obtuvo el premio Villaurrutia; *Talabra,* 1980, y *El león de diez caracoles.* Leyva, desde el año 1970, reside en París, donde en la actualidad se encuentra entregado al trabajo de otra novela titulada *Una piña llena de memoria,* que vendrá a engrosar la intención textual de este narrador mexicano.—*G. P.*

EDUARDO QUILES: *Teatro tragicómico.* Editorial Prometeo, Valencia, 1980.

Hablar o, mejor dicho, reseñar este volumen de Eduardo Quiles resulta un hecho poco menos que imposible, y esto, paradójicamente, por ser un libro cuyo contenido es esencialmente fiel a su naturaleza; naturaleza eminentemente visual para ser vista u oída. Esto por el hecho que *Teatro tragicómico* es eso: teatro. Teatro en el mejor sentido de la palabra.

Se ha dicho de la obra de Quiles que «tiene un fuerte instinto de escenario», que «más que literatura dramática, lo que hace con la pluma es escena, y que sus palabras sólo tienen sentido bajo los focos. Auténtico teatro». Esto es una verdad que no ofrece la menor duda. Esto tampoco quiere decir que no pudiéramos referirnos a sus valores literarios, que los tiene, y en gran medida, sino que al hacerlo nunca

lograríamos dar una referencia acertada de su valor total, con lo cual el empeño carecería de una finalidad útil. Lo que sí se podría decir para ser honestos es que el teatro de Quiles debe verse o debe leerse imaginándolo escena, acontecer teatral, para de esta forma poder acercarnos, aunque sea de una manera aproximada, a su realidad.

Teatro tragicómico recoge de la nutrida producción escénica de Quiles dos obras: *Su majestad la moda* y *Larra y el éxtasis.* En estas obras asistimos a un teatro no exento de unos condicionantes de alcance social que nos son presentados con un sentido de humor esperpéntico, dentro de una clara concepción de lo que es decir de la realidad en forma teatral, es decir, en el ámbito de lo estrictamente escénico. Este teatro es un teatro real, real en la medida que pulsa materiales que son el vivir de una colectividad. Un reflejo enceguecedor de lo cotidiano llevado a la escena; teatro al antiguo estilo, en la medida que el vecindario se siente retratado en sus actos y en sus decires.

Eduardo Quiles nació en Valencia en 1940. Su primera obra teatral fue *Los faranduleros.* En 1972, después de obtener el Premio Humor de México, opta por residir en la capital de este país americano. Como hemos dicho, la labor teatral de Eduardo Quiles es amplia y goza de un reconocido prestigio, desgraciadamente, más fuera que en su propio país.
GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8. MADRID).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	1.750	30
Dos años	3.500	60
Ejemplar suelto	150	2,5
Ejemplar doble	300	5
Ejemplar triple	450	7,5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., núm. ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo

de ...., a partir del número ...., cuyo

importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de Cuadernos Hispanoamericanos:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID-3

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A LUIS ROSALES

NUMEROS 257-258 (MAYO-JUNIO DE 1971)

COLABORAN

Luis Joaquín ADURIZ, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Dámaso ALONSO, Marcelo ARROITA-JAUREGUI, José Manuel CABALLERO BONALD, Eladio CABAÑERO, Julio CABRALES, María Josefa CANELLADA, José Luis CANO, Santiago CASTELO, Eileen CONNOLY, Rafael CONTE, José CORONEL URTECHO, Pablo Antonio GUADRA, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Ricardo DOMENECH, David ESCOBAR GALINDO, Jaime FERRAN, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Joaquín GIMENEZ-ARNAU, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, Fernando GUTIERREZ, Santiago HERRAIZ, José HIERRO, Luis Jiménez MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, José Antonio MARAVALL, Julián MARIAS, Marina MAYORAL, Emilio MIRO, Rafael MORALES, José MORAÑA, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Pablo NERUDA, Carlos Edmundo de ORY, Rafael PEDROS, Alberto PORLAN, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Alicia María RAFFUCCI, Dionisio RIDRUEJO, José Alberto SANTIAGO, Hernan SIMOND, Rafael SOTO, José María SOUVIRON, Augusto TAMAYO VARGAS, Eduardo TIJERAS, Antonio TOVAR, Luis Felipe VIVANCO y Alonso ZAMORA VICENTE

480 pp., 300 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A BAROJA

NUMEROS 265-267 (JULIO-SEPTIEMBRE DE 1972)

COLABORAN

José ARES MONTES, Charles V. AUBRUN, Mariano BAQUERO GOYANES, Pablo BORAU, Jorge CAMPOS, Rodolfo CARDONA, Julio CARO BAROJA, Joaquín CASALDUERO, José CORRALES EGEA, Peter EARLE, María EMBEITA, Juan Ignacio FERRARAS, José GARCIA MERCADAL, Ildefonso Manuel GIL, Emilio GONZALEZ LOPEZ, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Robert El. LOTT, Antonio MARTINEZ MENCHEN, Emilio MIRO, Carlos Orlando NALLIM, José ORTEGA, Jesús PABON, Luis PANCORBO, Domingo PEREZ MINIK, Jaime PEREZ MONTANER, Manuel PILARES, Alberto PORLAN, Juan Pedro QUIÑONERO, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Fernando QUIÑONES, Fay. R. ROGG, Eamonn RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo SOBEJANO, Federico SOPEÑA, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Luis URRUTIA, José María VAZ DE SOTO, A. M. VAZQUEZ-BIGI y José VILA SELMA

692 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A FRANCISCO AYALA

NUMEROS 329-330 (NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1977)

COLABORAN

Andrés AMOROS, Manuel ANDUJAR, Mariano BAQUERO GOYANES, Erne BRANDENBERGER, José Luis CANO, Dionisio CAÑAS, Janet W. DIAZ, Manuel DURAN, Ildefonso Manuel GIL, Agnes M. GULLON, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Monique JOLY, Ricardo LANDEIRA, Vicente LLORENS, José Antonio MARAVALL, Thomas MERMALL, Emilio OROZCO DIAZ, Nelson ORRINGER, Galvarino PLAZA, Carolyn RICHMOND, Gonzalo SOBEJANO, Ignacio SOLDEVILLA-DURANTE y Francisco YNDURAIN

282 pp., 300 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A CAMILO JOSE CELA

NUMEROS 337-338 (JULIO AGOSTO DE 1978)

COLABORAN

Angeles ABRUÑEDO, Charles V. AUBRUN, André BERTHELOT, Vicente CABRERA, Carmen CONDE, José GARCIA NIETO, Jacinto GUEREÑA, Paul ILIE, Robert KISNER, Pedro LAIN ENTRALGO, D. W. McPHEETERS, Juan María MARIN MARTINEZ, Sabas MARTIN, José María MARTINEZ CACHERO, Mario MERLINO, Tomás OGUIZA, Antonio SALVADOR PLANS, Fernando QUIÑONES, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Gonzalo SOBEJANO, Sagrario TORRES, Edmond VANDERCAMMEN y Alejandra VIDAL

332 pp., 300 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano Martín, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, José Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

ULTIMAS PUBLICACIONES

TRUJILLO DEL PERU. B. Martínez Compañón.
Madrid, 1978. Colección «Historia». Págs. 288. Tamaño 17 × 23. Precio: 600 ptas.

CARTAS A LAURA. Pablo Neruda.
Madrid, 1978. Colección «Poesía». Págs. 80. Tamaño 16 × 12. Precio: 500 ptas.

MOURELLE DE LA RUA, EXPLORADOR DEL PACIFICO. Amancio Landín Carrasco.
Madrid, 1978. Colección «Historia». Págs. 370. Tamaño 18 × 23. Precio: 750 ptas.

LOS CONQUISTADORES ANDALUCES. Bibiano Torres Ramírez.
Madrid, 1978. Colección «Historia». Págs. 120. Tamaño 18 × 24. Precio: 250 ptas.

DESCUBRIMIENTOS GEOGRAFICOS. Carlos Sanz López.
Madrid, 1978. Colección «Geografía». Págs. 450. Tamaño 18 × 24. Precio: 1.800 ptas.

LA CALLE Y EL CAMPO. Aquilino Duque.
Madrid. 1978. Colección «Poesía». Págs. 160. Tamaño 15 × 21. Precio: 375 ptas.

HISTORIA DE LAS FORTIFICACIONES DE CARTAGENA DE INDIAS. Juan Manuel Zapatero.
Madrid, 1979. Colección «Historia». Págs. 212. Tamaño 24 × 34. Precio: 1.700 ptas.

EPISTOLARIO DE JUAN GINES DE SEPULVEDA. Angel Losada.
Madrid, 1979. Colección «Historia». Págs. 300. Tamaño 16 × 23. Precio: 900 ptas.

ESPAÑOLES EN NUEVA ORLEANS Y LUSIANA. José Montero de Pedro (Marqués de Casa Mena).
Madrid, 1979. Colección «Historia». Págs. 228. Tamaño 17 × 23. Precio: 700 ptas.

EL ESPACIO NOVELESCO EN LA OBRA DE GALDOS. Ricardo López-Landy.
Madrid, 1979. Colección «Historia». Págs. 244. Tamaño 15,5 × 24. Precio: 650 ptas.

LAS NOTAS A LA RECOPILACION DE LEYES DE INDIAS DE SALAS, MARTINEZ DE ROZAS Y BOIX. Concepción García Gallo.
Madrid, 1979. Colección «Derecho». Págs. 352. Tamaño 17 × 24. Precio: 1.500 ptas.

Pedidos:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

Distribución de Publicaciones:
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
MADRID-3

EDICIONES CULTURA HISPANICA

COLECCION HISTORIA

RECOPILACION DE LAS LEYES DE LOS REYNOS DE LAS INDIAS

EDICION FACSIMILAR DE LA DE JULIAN DE PAREDES, 1681

Cuatro tomos.
Estudio preliminar de Juan Manzano.
Madrid, 1973. 21 × 31 cm. Peso: 2.100 g., 1.760 pp.
Precio: 3.800 ptas.

Obra completa: ISBN-84-7232-204-1.
Tomo I: ISBN-84-7232-205-X.
II: ISBN-84-7232-206-8.
III: ISBN-84-7232-207-6.
IV: ISBN-84-7232-208-4.

LOS MAYAS DEL SIGLO XVIII

SOLANO, FRANCISCO DE

Premio Nacional de Literatura 1974 y Premio Menéndez Pelayo. C. S. I. C. 1974
Madrid, 1974. 18 × 24 cm. Peso: 1.170 g., 483 pp.
Precio: 575 ptas. ISBN-84-7232-234-3.

CARLOS V, UN HOMBRE PARA EUROPA

FERNANDEZ ALVAREZ, MANUEL

Madrid, 1976. 18 × 24 cm. Peso: 630 g., 219 pp.
Precio: Tela, 500 ptas. Rústica, 350 ptas.
Tela: ISBN-84-7232-123-1.
Rústica: ISBN-84-7232-122-3.

COLON Y SU SECRETO

MANZANO MANZANO, JUAN

Madrid, 1976. 17 × 23,5 cm. Peso: 1.620 g., 742 pp.
Precio: 1.350 ptas. ISBN-84-7232-129-0.

EXPEDICIONES ESPAÑOLAS AL ESTRECHO DE MAGALLANES Y TIERRA DE FUEGO

OYARZUN IÑARRA, JAVIER

Madrid, 1976. 18 × 23,5 cm. Peso: 650 g., 293 pp.
Precio: 700 ptas. ISBN-84-7232-130-4.

PROCESO NARRATIVO DE LA REVOLUCION MEXICANA

PORTAL, MARTA

Madrid, 1977. 17 × 23,5 cm. Peso: 630 g., 329 pp.
Precio: 500 ptas. ISBN-84-7232-133-9.

Pedidos:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
MADRID-3

Publicaciones del

CENTRO DE DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Instituto de Cultura Hispánica-Madrid)

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Exposición amplia y sistemática de los acontecimientos iberoamericanos, editada en fascículos mensuales y encuadernada con índices de epígrafes, personas y entidades cada año.)

Volúmenes publicados:
- *Documentación Iberoamericana 1963.*
- *Documentación Iberoamericana 1964.*
- *Documentación Iberoamericana 1965.*
- *Documentación Iberoamericana 1966.*
- *Documentación Iberoamericana 1967.*
- *Documentación Iberoamericana 1968.*

Volúmenes en edición:
- *Documentación Iberoamericana 1969.*

ANUARIO IBEROAMERICANO

(Síntesis cronológica de los acontecimientos iberoamericanos y reproducción íntegra de los principales documentos del año.)

Volúmenes publicados:
- *Anuario Iberoamericano 1962.*
- *Anuario Iberoamericano 1963.*
- *Anuario Iberoamericano 1964.*
- *Anuario Iberoamericano 1965.*
- *Anuario Iberoamericano 1966.*
- *Anuario Iberoamericano 1967.*
- *Anuario Iberoamericano 1968.*

Volúmenes en edición:
- *Anuario Iberoamericano 1969.*

RESUMEN MENSUAL IBEROAMERICANO

(Cronología pormenorizada de los acontecimientos iberoamericanos de cada mes.)

Cuadernos publicados:
- Desde el correspondiente a enero de 1971 se han venido publicando regularmente hasta ahora al mes siguiente del de la fecha.

SINTESIS INFORMATIVA IBEROAMERICANA

(Edición en volúmenes anuales de los «Resúmenes Mensuales Iberoamericanos».)

Volúmenes publicados:
- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1971.*
- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1972.*
- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1973.*
- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1974.*
- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1975.*

Volúmenes en edición:
- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1976.*

Pedidos a:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Instituto de Cultura Hispánica. Avenida de los Reyes Católicos, 4
Ciudad Universitaria
Madrid-3 - ESPAÑA



General Franco, 15

FERNAN NUÑEZ (Córdoba)

Colección EL DUENDE

1. LA INFLUENCIA DEL FOLKLORE EN ANTONIO MACHADO, por Paulo de Carvalho-Neto.
2. COPLAS DE LA EMIGRACION, por Andrés Ruiz.
3. CANCIONES Y POEMAS, de Luis Eduardo Aute.
4. PASION Y MUERTE DE GABRIEL MACANDE, por Eugenio Cobo.

Colección CUADERNOS ANDALUCES DE CULTURA POPULAR

— CANTE HONDO, de Manuel Machado.

— ANDARES DEL BIZCO AMATE, por Eugenio Cobo.

EDITORIAL ALHAMBRA, S. A.

CLAUDIO COELLO, 76

MADRID-1

COLECCION CLASICOS
NOVEDADES

17. P. CALDERON DE LA BARCA: *La vida es sueño.* Edición, estudio y notas: Enrique Rull.
18. P. CALDERON DE LA BARCA: *El gran teatro del mundo.* Edición, estudio y notas: Domingo Ynduráin.

COLECCION ESTUDIOS
NOVEDADES

6/7. Santos SANZ VILLANUEVA: *Historia de la novela social española (1942-1975).*

8. Antonio RISCO: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional.*
9. Antonio PRIETO: *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja.*
10. Joaquín ARCE: *La poesía del Siglo Ilustrado.*
12. Ignacio SOLDEVILA: *La novela desde 1936.*

EDITORIAL ANAGRAMA

CALLE DE LA CRUZ, 44 - TEL. 203 76 52

BARCELONA-34

PUBLICACIONES RECIENTES

Juan GARCIA PONCE: *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski.* IX Premio Anagrama de Ensayo.

Pere GIMFERRER: *Lecturas de Octavio Paz.* VIII Premio Anagrama de Ensayo.

Alejandro ROSSI: *Manual del distraído.*

Ricardo CANO GAVIRIA: *El buitre y el Ave Fénix: Conversaciones con Mario Vargas Llosa.*

Alfredo BRYCE ECHENIQUE: *A vuelo de buen cubero.*

COPI: *La vida es un tango.*

TAURUS

EDICIONES

PRINCIPE DE VERGARA, 81

TELEFONO 261 97 00

APARTADO: 10.161

MADRID (1)

Hans MAYER: ***Historia maldita de la literatura.***

Vladimir NABOKOV: ***Opiniones contundentes.***

EL GRUPO POETICO DE 1927: ***Antología,*** **por Angel González.**

Luis CERNUDA: ***Ocnos seguido de variaciones sobre tema mexicano.*** **Prólogo de J. Gil de Biedma.**

Pío BAROJA: ***Juventud, egolatría.*** **Prólogo de J. Caro Baroja.**

SERIE «EL ESCRITOR Y LA CRITICA»

Ed. de JOSE LUIS CANO: ***Vicente Aleixandre.***

Ed. de DEREK HARRIS: ***Luis Cernuda.***

EDITORIAL LUMEN

RAMON MIQUEL I PLANAS, 10 - TEL. 204 34 96

BARCELONA-17

EL BARDO

PABLO NERUDA: *Canto general.*

PABLO NERUDA: *El mar y las campanas.*

JOAN SALVAT-PAPASSEIT: *Cincuenta poemas.*

JOSE AGUSTIN GOYTISOLO: *Taller de Arquitectura.*

MIGUEL HERNANDEZ: *Viento del pueblo.*

RAFAEL ALBERTI: *Marinero en tierra.*

PABLO NERUDA: *Los versos del capitán.*

J. AGUSTIN GOYTISOLO: *Del tiempo y del olvido.*

PABLO NERUDA: *Defectos escogidos.*

J. M. CABALLERO BONALD: *Descrédito del héroe.*

TUSQUETS EDITOR

Iradier, 24, planta baja — Teléfono 247 41 70 — BARCELONA-17

EL EROTISMO, de Georges Bataille. «Marginales», número 61.

Libro fundamental del pensamiento occidental, en el que se ahonda en la contradictoria y oscura mente del hombre de hoy, en sus más auténticas y remotas verdades, las más secretas y reprimidas.

APRENDIZAJE DE LA LIMPIEZA, de Rodolfo Hinostroza, «Cuadernos Infimos», número 84.

Narración en la que el autor peruano nos cuenta su larga experiencia psicoanalítica.

LA EDUCACION SENTIMENTAL DE LA SEÑORITA SONIA, de Susana Constante, «La sonrisa vertical», número 13.

Novela ganadora del I Premio «La sonrisa vertical», concedido a la mejor narración erótica en lengua española. Aquí, el auténtico protagonista es lo erótico, motor incansable de todo acto o pensamiento.



Hermanos Alvarez Quintero, 2 - Madrid-4

AUTORES HISPANOAMERICANOS

MARIO VARGAS LLOSA:

Pantaleón y las visitadoras
La tía Julia y el escribidor
Los jefes. Los cachorros
Conversación en la catedral
La casa verde
La ciudad y los perros

ERNESTO SABATO:

Abaddón el exterminador
Sobre héroes y tumbas
Apologías y rechazos
El túnel

OCTAVIO PAZ:

In/mediaciones
Las peras del olmo
Poemas (1935-1975)

JOSE DONOSO:

Coronación
El lugar sin límites
Tres novelitas burguesas

MANUEL PUIG

La traición de Rita Hayworth
Boquitas pintadas
El beso de la mujer araña
Pubis angelical

EDITORIAL GREDOS

NOVEDADES Y REIMPRESIONES

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

ALAIN SICARD: *El pensamiento poético de Pablo Neruda.* 648 págs.

JOAN COROMINAS y JOSE A. PASCUAL: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico.*

Tomo IV: ME — RE. 908 págs. En guaflex, 3.800 ptas.

WERNER ABRAHAM: *Diccionario de terminología lingüística actual.* 512 páginas. En guaflex, 2.400 ptas.

MARIA MOLINER: *Diccionario de uso del español.* Premio «Lorenzo Nieto López», de la Real Academia Española. 2 vols. 18,5 × 26,5 cm. 7.ª reimpresión. 3.088 págs. En guaflex, 6.500 ptas.

BIBLIOTECA CLASICA GREDOS

PLATON: *Diálogos I (Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras).* 592 págs. 1.260 ptas.

POLIBIO: *Historias* (Libros I-IV). 540 págs. 1.260 ptas.

HERODOTO: *Historia.* Vol. III (Libros V-VI). 448 págs. 1.000 ptas.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA GREDOS

RUDOLF PFEIFFER: *Historia de la filología clásica.*

I: *Desde los comienzos hasta el final de la época helenística.* 548 páginas. 1.360 ptas.

II: *De 1300 a 1850.* 364 págs. 840 ptas.



EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81. MADRID-2 (España)

Teléfonos 415 68 36 - 415 74 08 - 415 74 12

Editorial Castalia

ZURBANO, 39 - MADRID-10 (ESPAÑA)

Relación de títulos que aparecerán entre noviembre de 1980 y junio de 1981

COLECCION CLASICOS CASTALIA

101 / L. DE GONGORA: *LETRILLAS.* Edición de Robert Jammes (11-80).

102 / LOPE DE VEGA: *LA DOROTEA.* Edición de E. S. Morby (11-80).

103 / R. PEREZ DE AYALA: *TIGRE JUAN Y EL CURANDERO DE SU HONRA.* Edición de Andrés Amorós (11-80).

104 / LOPE DE VEGA: *LIRICA.* Edición de José Manuel Blecua (1-81).

Sin determinar el número de colección

CERVANTES: *POESIAS COMPLETAS, II.* Edición de Vicente Gaos.

J. MELENDEZ VALDES: *POESIAS.* Edición de J. H. Polt y G. Demerson.

D. RIDRUEJO: *CUADERNOS DE RUSIA.* Edición de Manuel Penella.

G. DE BERCEO: *POEMAS DE SANTA ORIA.* Edición de Isabel Uría.

LEOPOLDO ALAS, CLARIN: *LA REGENTA* (2 vols.). Edición de Gonzalo Sobejano.

COLECCION LITERATURA Y SOCIEDAD

EPISTOLARIO DE RAMON PEREZ DE AYALA A SU AMIGO RODRIGUEZ-ACOSTA. Edición de Andrés Amorós.

VICTOR DE LA CONCHA: *NUEVA LECTURA DEL LAZARILLO DE TORMES.*

VARIOS: *EL AÑO LITERARIO ESPAÑOL DE 1980.*

EDICIONES CRITICAS

FRANCISCO DE QUEVEDO: *OBRA POETICA COMPLETA.* Tomo IV. Edición de José Manuel Blecua (1-81).



Revista de Occidente

SUMARIO NUMERO 5

Precio de venta al público: 300 ptas.

Suscripciones (8 números):

España	2.400 ptas.
Europa *	3.000 ptas. (37 $)
Resto del mundo *	3.400 ptas. (42 $)

* Tarifa aérea.

Redacción, suscripciones y publicidad:

Revista de Occidente
Génova, 23
Madrid-4
Teléfono 410 44 12

INSULA

REVISTA BIBLIOGRAFICA DE CIENCIAS Y LETRAS

Desde enero de 1946, «INSULA» aparece el 15 de cada mes ofreciendo veinte páginas adecuadamente ilustradas, en las que colaboran prestigiosas firmas españolas y extranjeras, orientadas hacia la puntual presentación informativa o crítica del panorama literario y artístico de España y del extranjero. Una selección mensual de bibliografía española y extranjera. Frecuentes suplementos y números monográficos especiales consagrados a autores y temas de vigente interés.

Si no la conoce, solicite un número de muestra.

SUMARIO DE ENERO DE 1981

Artículos

KATHLEEN VERNON: *Amor, fantasía, vacío en un cuento de Juan Benet.*
GERARDO VELAZQUEZ CUETO: *Actualidad y entendimiento de «Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores», de Federico García Lorca.*
ESTEBAN PUJALS GELASI y FERNANDO R. DE LA FLOR: *Un aspecto de la poesía de Antonio Colinas: lo mítico.*
JULIA BARELLA: *Poesía en la década de los 70: En torno a los novísimos.*
IGNACIO PRAT: *Sobre «Siesta en el mirador», de Antonio Carvajal.*
Poemas de MIGUEL VEYRAT y ANTONIO PEREIRA.
Notas de lectura de ALAN SMITH, FELIPE C. R. MALDONADO, MANUEL CAMARERO, REI BERROA, J. IGNACIO VELAZQUEZ E. y ANDRES SORIA

Nuestras secciones habituales

La flecha en el tiempo.
Narrativa española: LUIS SUÑEN: Dos novelas de Juan Benet: «El aire de un crimen».
Poesía: EMILIO MORO: Dos promociones: Antonio Hernández y José Lupiáñez.
La novela extranjera en España: DOMINGO PEREZ MINIK: «El honor perdido de Katharina Blum», de Heinrich Böll.
Los libros del mes: JOSE LUIS CANO: Un libro sobre Machado y Guiomar.
El mundo de los libros.
Reseñas.
Letras de América: JORGE CAMPOS: La novela cubana de Cintio Vitier.
Arte: JULIAN GALLEGO: Matisse, Regoyos, Miró.
Teatro: ALBERTO FERNANDEZ TORRES: «La dama tártara», Francisco Nieva.
Un cuento cada mes: MEDARDO FRAILE: Nelson Street, Cul de Sac.
Ilustración de RICARDO ZAMORANO.

Además nuestras habituales selecciones bibliográficas

Al correr de los libros, Bolsa del lector, Selección de libros recibidos, Bibliografía extranjera, Acuse de recibo y Las revistas.

INDICE DE «INSULA»

Indice de artículos y trabajos aparecidos en «Insula» (1946-1979). En preparación para próxima publicación.

INSULA
C/. Benito Gutiérrez, 26
MADRID-8
Teléfono 243 54 15

ALIANZA EDITORIAL

OBRAS DE JULIO CORTAZAR EN ALIANZA EDITORIAL

LOS RELATOS: 1. RITOS. L. B. 615.

LOS RELATOS: 2. JUEGOS. L. B. 624.

LOS RELATOS: 3. PASAJES. L. B. 631.

OCTAEDRO. Alianza Tres, núm. 10.

ULTIMAS NOVEDADES

GERARDO DIEGO: *Poemas menores.* L. B. 764.

VICTOR LEON: *Diccionario de argot español.* L. B. 766.

WILLIAM SHAKESPEARE: *El rey Lear.* L. B. 767.

FRANÇOIS VILLON: *Poesía.* L. B. 769.

FRANCISCO GARCIA LORCA: *Federico y su mundo.* A. T. 58.

Solicite nuestro catálogo general

Distribuido por:

ALIANZA EDITORIAL, S. A.

Milán, 38. Madrid-33

Mariano Cubí, 92. Barcelona-6 (España)